Fiches & Méthodes
CPGE scientifiques

La parole

Platon, *Phèdre*
Marivaux, *Les fausses confidences*
Verlaine, *Romance sans paroles*

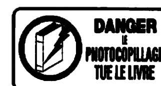
Coordination
Sophie Rochefort-Guillouet

Patrice Bégnana
Brahim Boumeshouli
Claudine Chevallier
Lahoucine El Merabet
Abdelbasset Fatih
Céline Guillemet
Françoise Gouzard-Thomas
Jérôme Jardry
Mustapha Jbilou
Aurélien Liarte
Irène Moillo
Dominique Poulain
Sophie Rochefort-Guillouet.
Enrique Seknadje-Askénazi
Charlotte Simonin
Simon-Alexandre Zavadil



ISBN 978-2-7298-

32, rue Bargue 75740 Paris cedex 15



www.editions-ellipses.fr

Sommaire

Introduction

SOPHIE ROCHEFORT-GUILLOUET

Word, words, words…
Shakespeare, *Hamlet*

« Au commencement était le Verbe »… nous voilà prévenus. La tradition des religions révélées ne tergiverse pas : il faut la Parole pour créer le monde. Le démiurge ressemble à l'écrivain : il doit nommer les choses pour leur donner l'existence. La parole sert à engendrer, à façonner, à communiquer, à traduire mais elle sert aussi à travestir et à tromper. Cette ambivalence est à la source même de sa richesse. « Words, words, words » s'exclame le Prince du Danemark, perdu dans le labyrinthe des mensonges et faux semblants qui enserrent son existence… Comment parvenir à la vérité des êtres s'ils vous mentent ? Comment accéder à autrui s'il s'échappe par le subterfuge du langage ?

Si on remonte aux origines, prêtons l'oreille à Esope : on raconte que son maître lui demanda un jour de disserter habilement devant les invités d'un banquet. Le docte esclave devait exposer ce qu'était la meilleure chose au monde. Il répondit que c'était la langue parce qu'elle servait à s'exprimer, à louer les dieux, à faire des serments d'amour… Le maître fut satisfait. Renouvelant plus tard l'expérience, il exigea d'Esope qu'il décrive devant les convives la pire des choses. L'esclave expliqua qu'il s'agissait de la langue qui sert à mentir et se parjurer, maudire les dieux et tromper qui vous aime… laissant maîtres et invités dans la plus grande des confusions. La Parole fut un critère de l'humanité avec le rire… Aristote fait de l'homme un être de langage et un être politique. Mais là où Socrate cherche à accoucher la vérité, les sophistes proposent de faire triompher l'argument faible en place de l'argument fort. En Égypte sous les Ptolémées, les poètes de la nouvelle sophistique pouvaient faire l'éloge d'Hélène, du moucheron, des fièvres…

On sait depuis Roman Jakobson que le langage a six fonctions : référentielle, expressive, conative, métalinguistique, phatique et poétique. Les auteurs de notre programme en jouent. Reconstruire la vérité est le but de Socrate, convaincre et plaire est celui des personnages de Marivaux, exprimer l'être par le lyrisme sans pour autant dévoiler toute la personnalité celui de Verlaine. Il n'est pas si facile d'être soi et le langage couvre bien des aspects cachés. Verlaine a conscience de ce que ses poèmes sont un dérivé des *carmina* de l'Antiquité qui furent à la fois vers et incantations. Une seule situation, si triviale soit-elle, peut donner lieu à de nombreuses descriptions. Il faut en cela croire Raymond Queneau et ses *Exercices de style* qui donne au réel les facettes du possible.

Le présent volume se compose de deux parties. La première concerne la méthodologie de l'épreuve aux concours tandis que la seconde offre des exemples de dissertations rédigées dans l'optique de ceux-ci. Il s'agit donc de décliner progressivement les grandes thématiques liées au sujet. Le thème de la parole nécessite en effet une approche réfléchie et documentée, afin d'éviter le double écueil des lieux communs et des banalités, toujours préjudiciable à la qualité d'une copie. *Ne parlons pas pour ne rien dire...*

Méthodologie

DOMINIQUE POULAIN



Pieter Brueghel l'Ancien, *La tour de Babel*, 1563.

I. Présentation : dans le Babel des langues

Qu'est devenu le langage édénique de la nature, ce « *Rcyaume d'enfance* » dit le poète Léopold Sédar Senghor, que l'arrogance babélique a dévoyé en précipitant les hommes dans la confusion des langues ? La parole, contrairement à la langue, est ce qui reste de ce fruit tombé de l'Arbre défendu. Certaines voix ingénues la retrouvent : Phèdre, Arlequin, (acte II, scène 10), le « poor young shepherd » du recueil verlainien, ou ceux qui feignent de l'être. Certes, cette dispersion des langues favorisa aussi un enrichissement culturel grâce à la distance que ma langue impose face à l'autre et moi-même. Les langues libèrent ainsi notre pensée de l'enchaînement caverneux (Platon) des hommes autrement prisonniers des apparences et des prétentions prosélytes. La langue est certes aspiration à la liberté, à l'appropriation de l'inconnu, à l'émancipation grâce à un savoir varié, et par l'effort commun d'une mise en forme grammaticale, oratoire, rhétorique (Bentolila, *Le verbe contre la barbarie*). Mais si le Verbe est traditionnellement au commencement du monde (*Évangile selon saint Jean*) et « médiateur de notre rapport à l'objet » (Maurice Merleau-Ponty, *Sur la phénoménologie du langage*), parler n'est pas seulement le moyen d'une expression, un outil de la communication, mais « parole partout parlante, tendue comme un fil d'or entre la douleur et l'apaisement » (Jean-Michel

Maulpoix, *Du Lyrisme, Scholies*). Communiquer nous placerait en effet au mieux devant la parole comme devant un objet d'appropriation, d'usurpation, une technique, un système de signes conventionnel, un pur outil de transmission dont les capacités manipulatrices et les chaînes discursives réduiraient l'exploration, ramèneraient l'inconnu au connu. Parler, plutôt qu'écrire, est davantage ce « bruissement » (Roland Barthes) qui nous échappe, enchante et dessaisit : une « pensée sous la pensée » (Valère Novarina, *Devant la parole*) dont chacun fait l'expérience sourde en son for intérieur – pensée ? bien plutôt cœur, âme, conscience, voix intérieure, *daimôn* grec, enthousiasme et Eros mélancolique de *l'acidiosus* saturnien – avant même que toute intention ou intellection ne naisse. Elle est donc ce mystère – *logos, muthos* – qui nous habite, *parabole* donc détour qui nous parle par énigmes, par fragments et symboles, hypostase du divin. Ni information, ni communication, ni persuasion ou expression ne semblent par voie de conséquence préexister à cette faculté commune aux hommes dont les mouvements et inconstances du cœur semblent garder, à la lecture de notre programme, la trace originelle comme à « travers des forêts de symboles » (Baudelaire, *Correspondances*).

Tels sont les coordonnées d'un riche objet d'étude proposé à la réflexion des candidats scientifiques aux Concours des grandes écoles pour l'année 2012-2013 à partir d'un thème qu'il s'agit de penser pour en délimiter les contours : en quoi la parole se distingue-t-elle de ses substituts ou corrélats, le langage, la langue, la communication, la persuasion, la manipulation, l'information, la pensée ou encore l'expression ? D'où provient-elle, quelles sont ses ressources, ses pouvoirs et ses manifestations ? **De quoi nous parle la parole ? Qu'est-ce qui fait parler les hommes ?**

De Platon, Marivaux et Verlaine, au linguiste d'aujourd'hui qui ont intégré l'objet d'étude à leur science du langage, de nombreux penseurs de la parole et maître du langage se sont évertués d'en comprendre les origines et les pouvoirs. Aussi envisagent-ils cette manifestation du langage non pas seulement comme un code constitué de signes qui creusent et prétendent combler l'écart entre le mot et la chose selon la tradition philosophique classique (tels Descartes, Locke, Hobbes par exemple, lesquels ne distinguent pas encore la parole de la langue), mais bel et bien comme ce qui fait signe, met « hors de portée » (Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*), échappe parfois à la référentialité, à la rationalité des approches mentalistes et d'*homo faber*. La parole ouvre alors des brèches dans le « silence de l'être » (Karl Jaspers, *Introduction à la philosophie*).

Dans le cadre de l'apprentissage de la dissertation, le thème de cette année de CPGE permettra donc sans nul doute de penser la parole afin également de la libérer, de mieux en comprendre la puissance – puissance vitale donc amoureuse – grâce à quelques techniques dissertatives et l'acquisition d'un tour de parole dialectique qui facilitent l'échange, mieux, le don que toute parole suscite dans un monde aujourd'hui « devenu si fragile qu'il se reconstruira par l'intérieur » à en croire le dramaturge contemporain Valère Novarina (*Notre parole*).

II. La parole dissertative

« Lyre sans bornes des poussières,/Surcroit de notre cœur » écrivait René Char (*Fureur et mystère*). Quel est cet inconnu vers lequel tend la parole du poète sinon un « arrière-pays » (Yves Bonnefoy) qui fait signe et nous parle. On lui donne des noms qui trahissent sa présence – Dieu, *logos*, l'Être, l'Idéal, l'Absolu, le Paradis ou encore le monde des Idées – mais au même instant le mot

choisi en relègue le signe capital au pays des mirages, qui creuse le manque, nourrit l'imaginaire, enfin bouteille à la mer qui ouvre toutefois le champ à l'éthique (Wittgenstein, *Tractatus*).

Parler, c'est peut-être d'abord chercher ses mots et toujours à la fois trahir sa pensée autant que l'entendre s'exprimer. On a considéré cette énigme de la parole qui transforme le son en significations comme une qualité humaine impropre à l'animal (pour preuve l'anecdote, racontée par Diderot dans le troisième *Entretien*, du cardinal Melchior de Polignac : « parle et je te baptise » aurait-il dit à un orang-outan présenté au jardin du roi). On a cherché à avoir le dernier mot, et payer de paroles éloquentes l'énigme des idiomes ainsi que du hiatus entre les mots et les choses. Mais on a ensuite voulu tordre le cou de l'Eloquence, étouffer la voix coupable dont elle garde la trace, comme y invite Verlaine (*L'Art poétique*). Enfin réhabiliter la parole qui n'est pas seulement l'oralité mais, pour les hommes de paroles, promesse de bonheur et d'apaisement, de valeurs et d'espoir.

En effet, notre civilisation de l'écrit a vu quelques-unes de ses prétentions s'écrouler, tout particulièrement l'idéalisme métaphysique fondé sur une foi en une pensée soutenue par un Sujet pensant dont les ambitions ont parfois pu être illusoires, pour ne pas dire dangereuses. Nietzsche fut le contempteur radical de cet idéalisme qui opposait le logos écrit au babil agrammatical, la rhétorique à la dialectique, la pensée constituée à la pensée sauvage, la langue à la parole. Socrate, dans le *Phèdre*, offre de même une critique des dangers ou limites et fourvoiements, pour l'instruction et la quête amoureuse de la philosophie, de la civilisation de l'écrit dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'a effectivement pas totalement tenue toutes ses promesses chez « (nous) autres les modernes » (*Phèdre*) : notre république – régime aristocratique fondé sur les meilleurs – s'est effectivement construite sur l'acquisition, par le peuple de notre démocratie, d'une culture écrite et de l'écrit soupçonnée d'avoir au cours de son histoire – cette « broyeuse d'âme » (Olivier Py et Christian Salmon, *Verbicide*) – été confisquée par une seule élite d'héritiers, « instrument de pouvoir » (Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*) pour *Homo faber* (Hannah Arendt). Comment en effet dans ces conditions réhabiliter les idéaux humanistes et construire une société juste quand la transmission de cet héritage écrit ne paraît plus un idéal également partagé ? Or il semble que l'époque actuelle exige de renouer avec lui afin de tous se parler, et non pas seulement de pouvoir parler entre soi comme le mauvais agriculteur qui ne plante ses semences, dit Socrate, que dans les seuls « jardins d'Adonis ».

Si la philosophie occidentale a longtemps reposé sur le présupposé de l'*ego* pensant, force est de constater que ce fut donc au détriment de l'usage individuel et partagé du langage, précisément de la parole. Le philosophe Merleau-Ponty l'avait pressenti : « La parole, en tant que distincte de la langue, est ce moment où l'intention significative encore muette et tout en acte s'avère capable de s'incorporer à la culture, la mienne et celle d'autrui, de me former et de le former en transformant le sens des instruments culturels » (*Sur La phénoménologie du langage*). Tel est par conséquent l'enjeu de la réflexion à mener cette année au concours.

C'est pourquoi, si la pratique de la dissertation perdure malgré sa difficulté, il faut croire que c'est en raison de sa qualité particulière qui galvanise les meilleurs préparationnaires : elle offre l'occasion de **s'affronter à sa propre capacité de penser** – à savoir libérer la parole et dialoguer avec l'autre – à partir d'un sujet imposé par d'autres toujours curieux des innovations et des risques pris et assumés. Car l'exercice offre l'occasion de **libérer sa parole de la gangue du prêt-à-penser**, d'oser penser ainsi la complexité, l'altérité, en commençant par celle qui nous rend parfois étrangers à nous-mêmes. On dira que c'est un risque, certes, mais

il est inhérent à l'ouverture intellectuelle dans un sens extrêmement précis qu'il faut préalablement comprendre : les sujets proposés dans le cadre de concours exigeants ne demandent pas seulement de **savoir illustrer et discuter en mobilisant des connaissances,** mais surtout d'**oser confronter ses connaissances à leurs propres limites**. Capacité socratique particulièrement en œuvre dans la dissertation pour mener à bien une réflexion puisqu'il y faut faire le choix d'une problématique, nourrie de justifications (arguments et exemples) afin d'élaborer une réponse inédite. Exercice de **discussion** contradictoire dont on s'acquitte parfois comme d'une obligation, exercice surtout qui doit s'apparenter à celui de la **conversation** considérée comme un « festin de paroles », dit l'essayiste Théodore Zeldin (*De la conversation*), afin de s'aventurer sur des terres étrangères et aborder le sens commun comme « un autre pays que le sien » pour citer Saint-Évremond, modèle culturel français de l'honnête homme qui se plaisait durant son existence à causer avec les plus brillants esprits des cours européennes. En somme, sans jamais renier l'expression de soi, la parole dissertative, épreuve dialectique de la contradiction, est entièrement philosophique, à savoir amoureuse, thème commun aux trois œuvres du programme : elle consiste à l'évidence à faire l'expérience de l'altérité « stade suprême de l'expérience subjective » (Alain Badiou, *Éloge de l'amour*).

Apprendre à faire une dissertation, cela ne consiste donc pas à battre les cartes d'un jeu de *trivial pursuit* mais à en créer de nouvelles. C'est pour ce faire préalablement comprendre les enjeux polémiques d'une question, autrement dit **démêler les voix qui traversent une proposition libellée dans un sujet afin de mobiliser à bon escient l'information apprise à l'occasion d'un programme, et exprimer avec aisance et suffisamment de netteté et de force l'action que l'on envisage de mener pour raisonner de manière personnelle, ainsi exercer son jugement sur un problème qu'on aura pris soin de poser pour s'en étonner puisqu'il déborde le sens commun.** Un effort total donc qui demande rigueur, constance, persévérance et humilité, par voie de conséquence apprentissage de quelques méthodes afin d'oser mêler sa voix à la voix imposée par un libellé de sujet : « pour atteindre un objectif élevé, beaucoup de détours sont nécessaires » dit Socrate dans l'œuvre au programme !

Qu'est-ce à dire ? Explorations préalables des différentes idées, problématiques, conceptions se rapportant au thème et agrégation finalisée : deux mécanismes réflexifs contradictoires qui exigent de la méthode en vue d'une conduite rigoureuse du jugement. Point de miracle en effet : les recherches d'idées initiales doivent être menées par des techniques précises, invariablement les mêmes. La parole dissertative impose assurément de se donner le temps de **l'exploration méthodique d'un enjeu** pour rassembler ensuite des idées. C'est cela, savoir penser, autrement dit savoir rassembler ses idées, contrairement à l'éparpillement naturel du discours commun que l'absence de méthode produit. Encore faut-il savoir dénouer (lat. *dissertare/dis-serere* « desserrer »), ce qui a été noué dans un libellé de sujet. Ainsi desserrer le nœud qu'offre le sujet offert à discussion pour une initiative inédite, respectueuse et respectable.

Aussi la formation sollicite-t-elle une qualité maîtresse : la capacité à rassembler ses idées, autrement dit une capacité d'adaptation pour **raisonner juste avant de trancher** – action de juger par excellence – comme l'invite traditionnellement un vaste programme. Certes, les connaissances restent importantes, la capacité à déployer un effort de travail intense reste également une caractéristique des deux ou trois années de CPGE. Mais s'adapter et retrouver la parole signifient tout autre chose : c'est savoir mobiliser ses connaissances et sa force de travail au cours d'un effort soutenu durant quelques heures sur un sujet de réflexion inédit.

L'exploration des problématiques qui éclairent le thème imposé chaque année sera mise au service d'un sujet afin d'élaborer **un cheminement en vue d'atteindre un but**. Plus qu'un contenu, plus que des réponses, ce sont par conséquent les moyens utilisés qui déterminent la réussite du projet démonstratif du candidat à la réussite. Telle est donc la qualité première du préparationnaire qui demande rapidité d'exécution et recevabilité logique du résultat: deux exigences à concilier, en sorte qu'une méthode éprouvée se doit d'être très bien maîtrisée.

Les outils de la persuasion

Disserter n'est pas seulement savoir restituer des connaissances. Ni même savoir s'opposer à une opinion. On peut être bon critique, il faut en plus être bon juge. Disserter consiste bien plutôt à savoir s'orienter dans la pensée, dit le philosophe Kant. C'est se mettre « à l'abri des offenses [...] de la contrainte civile, [et] faite à la conscience morale. » Et puisque la rapidité est de mise, il s'agit de travailler avec méthode afin de savoir quoi faire au plus vite le jour de l'épreuve en rassemblant d'abord des informations afin d'éviter leur dispersion. Faculté commune d'organisation qui exige un entraînement, l'habitude de surmonter le mécanisme de dispersion préalable à tout jugement. L'exercice dissertatif consiste ensuite, dans le cadre des concours, à mettre promptement de l'ordre dans ses idées en examinant un problème qui met en évidence la complexité d'une affirmation (le sujet) en vue de **s'émanciper du prêt-à-penser.**

Évidemment, cet effort de **problématisation** demande d'avoir **d'abord repéré la complexité de l'objet donné à votre réflexion**. Telle est la qualité maîtresse du préparationnaire : il doit s'efforcer de déloger, de dénouer le nœud – pour filer la métaphore du tissage suggérée par l'étymologie du mot dissertation – imposé par tout énoncé présent dans le libellé d'un sujet. De quoi est constitué ce nœud qu'est le discours de réflexion argumentée ? De quatre constituants, à savoir quatre complètement ou partiellement posés :

L'**opinion** : un avis sans justification,
la **thèse** : une opinion justifiée à laquelle quelqu'un adhère,
l'**antithèse :** une opinion justifiée à laquelle quelqu'un n'adhère pas,
l'**argument :** ce qui justifie l'opinion, information abstraite ou concrète (exemple)

Et un constituant le plus souvent non formulé :

Le **présupposé** : ce qui soutient la justification, la relation entre une thèse et son argument. Un pont en quelque sorte qui relie opinion et argument. Dans le vocabulaire de la logique, cela se dit une Loi de passage. Sans ce pont, une opinion ne pourra avoir la force de persuasion d'une thèse !

Disserter, c'est donc reconnaître et savoir manier ces constituants de tout discours argumentatif afin d'éviter l'usurpation que constitue le défaut de raisonnement fondé sur le préjugé et la déficience logique de la démonstration. Ainsi donc répondre à une double exigence qui explique la complexité de la démarche. Car un sujet comporte **une double question explicite et implicite** sans que cet implicite ne fasse appel à un quelconque savoir savant ou spécialisé qui serait discriminant mais demande du bon sens et de la sagacité que favorise l'exploration

des problématiques du thème. C'est à cette condition que les libellés pourront être exploités de manière problématique et non pas générale. Ainsi éviter la myopie face à un sujet afin de ne pas tomber dans le piège de la formation de l'esprit scientifique, dira-t-on pour paraphraser le philosophe Gaston Bachelard, en considérant que ce qui est enfermé est occulte, à savoir inatteignable. Auquel cas, la substantialisation, avertit le philosophe, « donne lieu à une explication aussi brève que péremptoire. » En revanche, il faut se détacher préalablement de toute croyance, de tout préjugé et manifestation discursive convenue de l'objet d'étude afin de s'attacher progressivement à démontrer le bien-fondé d'une résolution ferme et acceptable face au problème abordé. De la candeur initiale face à un sujet à l'engagement progressif, la dissertation demande donc méthode, endurance et rigueur, humilité dans le travail de **confrontation à l'opinion d'autrui** enfin courage dans l'engagement personnel que le devoir met en place. Raison pour laquelle elle est l'épreuve reine des concours des grandes écoles, lesquelles sont soucieuses d'accueillir des jeunes gens aptes à « sortir du sommeil, faire mouvement vers le monde et vers l'autre » (Georges Gusdorf, *La Parole*) en faisant entendre leur parole.

La règle maîtresse essentielle est donc de mettre un **sujet sous la pression constante de l'interrogation de ses présupposés**. Une pression du début à la fin de votre réflexion ! Nous verrons par la suite comment exprimer cette pression à laquelle un dissertant soumet le sujet qui lui est confié.

III. Initiation pour les classes de SUP

Chaque sujet de dissertation est original : aussi n'aurez-vous jamais à restituer un cours sur la parole, ses pouvoirs, ses formes, ses effets, un corrigé type ou à adhérer à telle ou telle représentation, mais à mobiliser vos connaissances en vue d'une analyse **d'un sujet toujours inédit** par sa forme même.

Aussi serez-vous jugé sur une qualité essentielle : la méthode, respectueuse de **quelques principes logiques** parmi les plus courants : ne pas se contredire (je dis oui puis je dis non) ; exiger la cohérence qui consiste à définir avec distinction un concept au sein d'un ensemble d'autres concepts ; se défier des pétitions de principe et des raisonnements binaires (d'accord/pas d'accord/il faut parler avec sincérité/il ne faut pas être sincère/tout est relatif) et de la logique circulaire – qui consiste à justifier une affirmation par elle-même, (« noir c'est noir »/il faut parler car parler c'est échanger/chacun pense ce qu'il veut, fait ce qu'il veut, dit ce qu'il veut, la preuve puisque je pense ce que je pense, je fais ce que je fais et je dis ce que je dis). Ces qualités logiques sont aussi primordiales que votre connaissance des questions philosophiques que soulève le thème.

Avec un entraînement régulier, l'exercice vous paraîtra même une gymnastique – rigoureuse – plutôt agréable… aux figures imposées mais aux résultats toujours nouveaux.

La figure imposée ? **Le sujet n'est pas un prétexte pour illustrer ce qu'il dit par des discours mâtinés de références et de développements nourris d'arguments !** Mais il faut faire le contraire : toujours se servir des références aux œuvres pour éclairer un sujet, valider la pertinence de ce qu'il pose, et la validité de ce qu'il présuppose. La distinction est de poids ! Une culture ne sert pas d'illustrations ou de prétexte à accumuler des contenus de savoirs encyclopédiques qui font les mauvais savants, mais à examiner la validité d'un sujet. C'est la

règle d'or de l'exercice : il se distingue du devoir d'argumentation qui ne nécessite que d'avoir à disposition des arguments pour soutenir les thèses en discussion. La dissertation exige plus encore : savoir argumenter certes, mais également savoir dégager un **enjeu** à cette discussion. Qu'est-ce à dire plus exactement ?

Le discutable, l'indiscutable

Les sujets proposés à la sagacité des candidats scientifiques ne sont pas des prétextes à réciter un cours, aussi bon et indiscutable soit-il, qui permettrait de satisfaire à l'exigence de réflexion. Aussi, par nature, de surcroît par souci d'équité propre à l'ouverture démocratique qui s'impose à l'excellence des politiques de recrutement des grandes écoles, l'exercice de la dissertation offre l'occasion de penser avec pertinence et respect des problématiques du programme ainsi que des auteurs qui l'accompagnent. Ceux-là, il faut le comprendre, n'ont pas seulement écrit sur le thème, mais ce qu'ils ont écrit participe à la prise de conscience que la parole est ce qui fonde une histoire commune et donne à saisir « à travers un murmure,/Le contour subtil des voix anciennes » (Verlaine, « Ariettes oubliées », II). Qu'elle est selon notre programme une force érotique que tiraille un double attelage (*Phèdre*), celui de la pensée rationnelle et celui de la quête enthousiaste des limites de la raison raisonnante. Le correcteur accepte, mieux, il a le devoir d'accepter qu'une *thèse* plutôt qu'une autre soit défendue. Il saura toujours gré qu'un candidat sache tourner sa pensée d'une manière personnelle et constructive et éviter la capilotade des discours diffus ou trop définitifs qui opposent des thèses sans qu'il ne les « frotte entre elles » (Platon, *République*, cité par K. Jaspers, *Les Grands philosophes*).

De sorte que l'apprenti dissertant, c'est l'objectif essentiel de ces rappels méthodologiques, doit savoir préalablement coopérer à l'invitation qui lui est faite de faire face à l'inconnu, un sujet dont le traitement ne va évidemment pas toujours de soi. **Coopérer** d'abord sans volonté obtuse d'être un controversiste qui décompose son objet « pensé jusqu'au nihilisme » (Karl Jaspers) pour **s'impliquer** ensuite dans une démarche analytique afin de **se prononcer** en dernier lieu sur une solution possible, acceptable, préférable au sein d'un univers polémique qu'il aura d'abord pris soin de saisir.

Tout sujet offre un **univers polémique** et un **enjeu** qu'il s'agit donc tout d'abord de saisir afin d'en partager les coordonnées. Il est clair que peu d'énoncés, même les moins polémiques *a priori*, échappent à la contestation. Le candidat scientifique le sait presque mieux qu'un autre, qui doit s'évertuer dans ses disciplines de prédilection, de justifier, de fonder une réflexion sur la base d'un raisonnement qui toujours peut être remis en cause. Dans le cadre du concours, et notamment des épreuves orales scientifiques, combien d'examinateurs n'avons-nous pas entendu dire que si les résultats exacts importent, les moyens de les obtenir sont le gage d'une potentialité bien plus méritante encore. Et combien parmi eux, par un chemin détourné, trouve le moyen de justifier la réponse en un juste cheminement plus méritant encore que s'il avait été atteint par une voie plus rapide, mais moins étonnante et sagace !

◆ Premiers repérages face à un sujet

Le sujet, c'est :

une consigne qui exprime une directive sous la forme d'une question fermée, d'une interrogation directe (dont la réponse semble imposer un oui, un non) ou, plus souvent, ouverte

sous la forme d'une interrogation indirecte. Toujours est-il que la consigne impose le débat contradictoire. Voici les exemples, toujours un peu les mêmes, recensées dans les libellées des dernières années :

- *Vous commenterez et discutez…*
- *Dans quelle mesure cette réflexion s'accorde-t-elle avec le programme… ?*
- *Pensez-vous que… ?*
- *En quoi… ?*
- *Quelles réflexions vous inspirent… ?*
- *Vous analyserez…*
- *Votre lecture vous conduit-elle à partager ce jugement ?*
- *Vous discuterez…*
- *Ce propos vous semble-t-il vérifié par les œuvres ?*
- *Retrouvez-vous dans les œuvres au programme cette même conception ?*
- *Vous examinerez cette citation à la lumière du programme*
- *Discutez la citation de…*
- *Cette affirmation vous paraît-elle rendre compte de… ?*
- *Validez-vous cette affirmation de… ?*
- *Vous examinerez cette formule de…*

Directives conventionnelles ainsi formulées qui indiquent de manière constante, en dépit de la – faible – variabilité des formulations, ce que je dois faire, à savoir :

Commenter puis discuter

+ **un libellé** composé d'un énoncé direct (assertif ou interrogatif), ou d'une citation. Il peut-être plus ou moins long, plus ou moins complexe, et comporter plus ou moins d'ingrédients argumentatifs. On pourra aisément retrouver les ingrédients argumentatifs dans le libellé, à savoir un **thème** (ce dont il faut parler), une **opinion** (sans justification ou argument), voire une **thèse** (car accompagnée d'un ou plusieurs **arguments**) une **antithèse** éventuellement présente, des arguments éventuellement présents. Mais il y manque toujours ce que l'on appelle les présupposés, cette intime conviction informulée qui permet de déceler l'enjeu d'un débat d'idées.

Dialoguer, converser : que faire d'un libellé de sujet ?

◆ Savoir repérer le type de discours

Il faut savoir prendre le temps de repérer les modalités d'un sujet, la connivence avec le correcteur en dépend. Mieux, la qualité de la confrontation au libellé avec lequel il s'agit toujours de

former un couple dialoguant. Et plus encore : transformer le monologue (un unique locuteur) proposé par le libellé en conversation entre son auteur, vous et les auteurs du programme. C'est cette polyphonie arbitrale, prudente et rigoureuse qui donne toute sa qualité à la parole chorale qu'est idéalement le discours dissertatif.

Le sujet peut ainsi présenter :

a) Une **affirmation plus ou moins péremptoire donc très discutable.** L'aspect péremptoire est signalé par le caractère assertif de l'énoncé : temps du présent à valeur générale, présence du sujet personnel, construction restrictive ne…que, verbe falloir, devoir, et autres expressions de la certitude.

b) Une **définition apparemment indiscutable** : pronom impersonnel, absence d'implication personnelle, présent de vérité générale.

c) Un **paradoxe**. Le paradoxe comporte souvent une formule, c'est-à-dire un énoncé (une phrase ou plusieurs) fondé sur l'opposition, la reprise d'un syntagme, une figure d'expression comme la métaphore, etc. qui heurte le sens commun et dont le registre est souvent railleur, le ton ironique.

d) Il présente parfois également un **raisonnement**, autrement dit une thèse accompagnée d'un ou plusieurs arguments ou/et pouvant s'opposer à une thèse adverse formulée dans le libellé.

◆ Analyser le libellé

Un premier obstacle se dresse souvent à la lecture d'un sujet : le vocabulaire, une structure de phrase embarrassante. Une thèse qui se dérobe à première lecture… Surtout ne pas paniquer face à ces difficultés : elles sont le défi normal lancé par un libellé. Qui s'y affronte honnêtement – même pour avouer la difficulté – sera récompensé ! Car dans ce qui apparaît difficile à saisir à l'occasion d'un libellé est ce qui justement pose problème : la problématique découlera de son examen en dépit des difficultés.

Toutefois, des méthodes existent pour tenter de résoudre ces difficultés : Trois opérations doivent être menées pour surmonter l'apparente résistance d'un libellé :

Remplacement. Déplacement. Suppression

Trois manières de mieux comprendre le sujet et de tester ses limites afin de découvrir le problème sous-jacent. Le sujet est un pari. Vous aimez les paris ? Il vous faut alors tester la validité logique du sujet et la pertinence sémantique et interprétative de tous les mots, en effectuant ces **manipulations** qui permettront de vérifier l'application du sujet à votre programme. L'enjeu prioritaire est donc d'étudier la phrase que l'on vous soumet. Sans la fuir comme on le lit souvent dans les rapports des concours en la remplaçant par une autre citation, ou en la tronquant dès l'introduction de la dissertation. Erreur constante des candidats qui remplacent ainsi l'inconnu par le connu. Au contraire, consacrez du temps à ce libellé nouveau par rapport à ceux proposés durant l'année d'entraînement. Et évaluez son bien-fondé en déplaçant, supprimant, remplaçant des informations ; manipulations qui porteront sur trois constituants du libellé, à savoir :

les organisateurs explicités ou non qui expriment les relations logiques entre les mots, les mots eux-mêmes, ce que pense l'auteur de la thèse qu'il énonce (les modalisateurs)

La logique du sujet: pour travailler la logique du sujet, examinez les articulations logiques explicites et implicites, faites ce test syntagmatique en utilisant les signes = ≠ → (cf. *infra* « tableau de connecteurs logiques ») ou d'autres qui permettent de relier les mots-clés du sujet. Les œuvres de votre programme valident-elles, invalident-elles ce rapport logique ? Et si vous agenciez différemment ce rapport logique pour en tester la solidité ? Et si vous l'inversiez ? La règle ici consiste donc à **changer les relations logiques** présentes dans le libellé afin de retrouver et interroger la validité des arguments et/ou thèses posés, ce qui permet de comprendre les présupposées de l'auteur de la citation. Exemple :

« L'usage courant de la parole est de transformer le discours mental en discours verbal, ou l'enchaînement de nos pensées en suite de mots » (Hobbes, « De la parole », *Léviathan*). Un tel libellé assertif fonde une chaîne causale qui peut être facilement renversée afin de remettre en cause l'antériorité de la pensée sur l'usage de la parole (que le philosophe ne distingue pas de la langue). Le procès de la rhétorique du sophiste Lysias que conduit allègrement Socrate dans l'œuvre au programme pourrait aisément soutenir une telle réfutation, ainsi que les manigances de Mme Argante dans la pièce de Marivaux. Certes, la pensée peut aussi tenter de prendre la parole au piège et lui faire servir ses intentions. Encore faut-il qu'elle ne s'effraie pas « de l'orage et du cœur/Qui grond(e) et siffl(e) » (Verlaine, « Child Wife »). La simple inversion par déplacement des propositions peut ainsi conduire une riche argumentation sur les pouvoirs d'une parole créatrice au moyen d'une alchimie du verbe qui tente l'invention d'une langue nouvelle. Finalement, les fausses confidences de Dubois, l'ancien valet de Dorante, ne sont-elles pas l'exacte vérité. Comme l'affirme le philosophe Georges Gurdorf, la parole donne ainsi à la vérité un langage, certes de manière détournée qui peut duper les plus matérialistes ou les plus orgueilleux, mais à laquelle les auteurs veulent à l'évidence rendre justice.

◆ Qui parle ? Avec quelle appréciation ?

Information VS appréciation

Qui énonce ce sujet ? Quelle appréciation, quel jugement donne-t-il ? Une thèse à laquelle on adhère peut très bien ne pas être acceptée comme argent comptant : les mots sont une monnaie qui soumet les plus crédules. L'auteur cité dans un libellé adopte une thèse qu'il s'agit de discuter en évitant de la prendre pour argent comptant surtout lorsqu'elle semble frappée du sceau de l'évidence. Comment modalise-t-il son propos ? Un mot, un adjectif, un adverbe peuvent être discutés, qui n'étaient pas l'objet explicite de l'univers polémique posé par le sujet ! On voit par exemple dans le précédent libellé emprunté au philosophe du contrat, que les qualificatifs impliquent que la parole est une extériorisation de la pensée, une mise en forme intelligible qui lui serait antérieure. Or, la grammaticalité offre une nouvelle prétention contre laquelle les œuvres au programme paraissent nous mettre en garde : cette conception réduit la parole à un code, à une technique, à un savoir-faire, et les œuvres à des messages alors

qu'elles se laissent difficilement enfermer, comme le mythe et toute fiction, dans une unique interprétation, au risque du double langage.

Quel est le registre adopté dans le sujet ? Comment l'énoncerait untel ? À une autre époque ? C'est la perspective, la visée du sujet que vous testez ici ainsi que ses présupposés. Utilisez les signes + et – ou d'autres signes afin de vérifier l'appréciation positive, négative, restrictive, de l'auteur de l'affirmation présente dans le sujet. *Un truc* : vous ne connaissez pas l'auteur ? Vous ne voyez pas quels sont ses présupposés ? Demandez-vous qui aurait pu affirmer une telle opinion au sein des penseurs de la problématique générale du langage qui ont nourri votre préparation et l'on peut alors grossièrement tracer une ligne démarcative entre la philosophie classique du langage fondée sur un idéal logique et d'autres plus modernes qui envisagent les faits de parole comme un langage de la passion qu'illustrent nos auteurs au programme.

Pour se déterminer sans rien savoir d'un auteur, une des trois règles peut s'appliquer. Remplacer un rapport d'opposition par une relation d'équivalence ou l'inverse, substituer une relation causale à une relation consécutive, tels sont les manipulations qui permettent de trouver quoi dire et que faire afin d'examiner la validité d'une thèse libellée.

Soit l'exemple suivant du contemporain Philippe Breton : « La parole est le lieu d'une distance, c'est-à-dire d'une différence par rapport au monde. » On pourrait aussi bien adhérer à la définition du penseur français auteur d'un *Éloge de la parole* que remettre en cause la démarcation que sa définition péremptoire impose entre la parole et le monde. Le monde est ma représentation, dit le philosophe Schopenhauer. Et remplacer l'opposition par un rapport consécutif du type « le monde vient par la parole » afin de rendre compte des stratagèmes des intrigants du théâtre de Marivaux – lesquels inventent le langage du libertinage amoureux – ou de la création des paysages blêmes et féériques du poète Paul Verlaine proches en cela des divinités champêtres qui inspirent également la conversation paradoxale de Socrate, causeur travesti à l'occasion de ses blâmes et éloge de l'amour humain : « Le monde vient à nous comme illisibilité. Cette expérience nous vient de la langue, qui nous détache du monde et détache le monde de nous, nous qui parlons, nous les parlants. » dit le poète Christian Prigent (*Une erreur de la nature*).

◆ L'examen des termes du sujet

Hors de question de ramener l'inconnu au connu : erreur courante des copies, lourdement sanctionnée par le correcteur (cf. topos dans le glossaire).

Quel sens a le mot « monde » dans la citation précédente ? Réalité ? Vérité ? Monde sensible ou des Idées. Ou vraisemblance et simple apparence transcrite par le logographe ? Vaste examen qui peut nourrir la réflexion sur la mimesis linguistique propre à la mise en scène des actes de parole particulièrement en œuvres dans le dialogue amoureux et jubilatoire du philosophe grec ainsi que du metteur en scène Dubois dans la pièce de Marivaux.

En bref, comprenez-vous les mots du sujet ? **Tous les mots** et pas seulement les mots clés ? Leurs connotations ? À quels champs lexicaux appartiennent-ils ? Ces mots ou notions peuvent-ils être **remplacés par d'autres termes** ? Des synonymes ? Des antonymes ? Des mots du même champ lexical ? Ces manipulations permettent de mesurer le domaine d'application conceptuel d'une affirmation : domaine de la morale, domaine de la psychologie, de la philosophie, de la sociologie, de l'éthique, etc. Les termes du sujet deviennent alors des concepts qu'il est possible de définir avec variété tout en allant du plus évident, du plus simple ou immédiatement

perceptible, au plus complexe. Et pour d'autres mots, si petits qu'on les oublierait presque, ils offrent bien souvent la possibilité de discuter l'opinion présente dans le sujet. Rien, aucun mot n'est donc à négliger pour avoir prise sur un problème que pose un sujet.

Bien souvent, certes, il arrive qu'un mot fasse problème et résiste à la compréhension. Sa claire définition échappe. Or, **ce sur quoi on achoppe est bien souvent d'un enjeu capital.** Aussi faut-il délimiter un domaine d'application du sujet inscrit par ce mot : pour ce faire, penser à des mots de la même famille, et parfois savoir reconnaître une racine à un mot dont la nouveauté surprend le candidat non préparé. C'est la richesse de la formation en CPGE qui prépare à de telles explorations le jour de l'épreuve.

◆ Trouver le problème

Le sujet est un pari. Il est « un état bien dangereux, dit le poète Paul Valéry, croire comprendre » (*Tel quel*). Aussi faut-il considérer le libellé tel un pari sémantique, interprétatif, logique avec lequel il s'agit de construire un dialogue constant. Dialogue avec un inconnu, plus souvent avec l'auteur d'une citation qui doit éviter la récitation d'un cours, l'assentiment ou le rejet d'une thèse sans discussion préalable. La dissertation consiste donc à commenter et discuter la validité logique et la pertinence sémantique ou interprétative du sujet afin de « retourner tous les discours dans tous les sens » (*Phèdre*) sans craindre parfois durant la conversation, à la manière du dieu hermétique Theuth présent dans le dialogue platonicien, de prêcher le faux pour obtenir le vrai, à savoir la vocation philosophique, et non la possession d'un savoir qui évacue, selon la thématique de cette année, les égarements du cœur et de l'esprit.

Pour cela, au cours du travail préparatoire, il faut se défier de la tentation d'être trop rapidement d'accord ou en désaccord avec l'auteur. En aucun cas vous ne devez chercher à localiser – c'est-à-dire répondre en convoquant trop vite des exemples dans les œuvres – au lieu de repérer les constituants argumentatifs et le type d'énoncé auquel vous êtes confronté.

Une mise en garde : les auteurs de dissertation prennent souvent position dans le vague, ou au contraire, cherchent vite une thèse à placer, sélectionnent deux ou trois exemples « pour », et deux ou trois exemples « contre ». Ils vont trop précipitamment chercher dans leur mémoire des œuvres et ce qu'ils ont appris de quoi illustrer le sujet. Mouvement bien naturel qu'il s'agit de contrarier quelque peu pour préparer la pertinence des idées qu'on va énoncer.

Erreur de méthode. Il faut résister ! C'est le sujet qui impose son domaine d'application qu'il faut discerner. Vous n'aurez pas la parole comme sujet mais un problème précis à propos de la parole qu'il faudra mettre à l'épreuve des œuvres.

Au fond, pour trouver ce sur quoi peut porter un débat, **la technique consiste à transformer l'assertion du libellé en question, ou, s'il s'agit déjà d'une question, de construire un énoncé négatif :** le présupposé porte sur le ou les mots sur lesquels ne repose pas la négation ou l'interrogation.

Énoncé constatif => énoncé interrogatif
Énoncé interrogatif => énoncé constatif et négatif
Énoncé affirmatif => énoncé négatif
Énoncé constatif et affirmatif => énoncé interro-négatif

« Il n'y a de conscience au monde que si l'on refuse l'apparence » disait le philosophe Alain. C'est pourquoi, parmi le flot des opinions qui peuvent souvent prendre la forme d'une évidence, le discours dissertatif a donc à charge d'y opposer une thèse qui est une opinion justifiée préférable à d'autres dont la validité ou l'invalidité a été rigoureusement démontrée. Les manipulations précédentes permettent facilement de déloger les fausses évidences.

La règle à retenir est donc de **traquer le préjugé**. Mais encore faut-il s'assurer de ne pas tomber dans le vertige du relativisme absolu ou d'un nihilisme désengagé…

Identifier, localiser ce qui est indiscutable, donc ce qui se dérobe à l'univers polémique du sujet posé ne relève pas du miracle. Bien que lors de cette opération le bon sens et les acquis du lycée offrent des moyens, des prises indéniables sur l'implicite des énoncés, reste que le thème doit être un objet d'études et de problématisation constants : les fameuses problématiques seront soulevées lors d'un déploiement de questions que pose ce large thème. Enrichissement du thème par des questions que produit une approche à la fois littéraire et philosophique de la notion. Si la philosophie consiste en l'art, disait le philosophe Deleuze, de produire des concepts, le travail préparatoire des CPGE consiste bien à anticiper sur la découverte tardive, le jour de l'épreuve, des questions et des réponses qu'offrent les œuvres à l'occasion de l'examen conceptuel.

◆ Comment trouver le problème ?

Le sujet n'est pas le problème. En réalité il en propose même toujours deux : la question posée explicitement par le libellé, une thèse qu'il s'agit d'examiner, et un autre, non formulé, implicite. C'est ce deuxième problème qui fonde ce que l'on nomme **l'enjeu** d'un débat, c'est-à-dire votre capacité à dépasser le consentement ou le rejet d'une thèse mise explicitement en examen. Autrement dit, **le sujet présente un problème sous-jacent passé sous silence en raison de présupposés souvent absents.** Il s'agit de les découvrir.

Au nom de quel principe, de quelle loi, de quel choix, de quelle conception, idéologie ou de quelle valeur (= valeur, règles, conventions, principes, pétition de principe, lois, théories, normes, etc.) l'auteur dit-il ce qu'il dit ? En d'autres termes, de quel droit l'auteur dit-il ce qu'il dit ? Argument d'autorité rarement formulé. Tels sont les **présupposés**, rarement dégagés, à retrouver dans la citation d'auteur. L'argumentation, ce n'est pas seulement une thèse (une opinion) assortie de son argument (qui la soutient ou la réfute). C'est aussi une articulation logique entre ces deux ingrédients (argument-opinion) donc des présupposés sur lesquels se fonde la validité de l'articulation. C'est l'aire de jeu du problème. En terme logique, on appelle ces présupposés une « loi de passage » : il convient impérativement de les retrouver. En voici le moyen grâce à ce moule qui peut permettre de déployer les constituants argumentatifs du libellé :

À propos de… X pense que… car… puisque

Une paraphrase d'abord : *à propos* de tel **thème** dont il ne s'agit pas de sortir et qui n'est pas mis en discussion, untel (X) adhère à telle **thèse**, (*X pense que…*) *car* il la soutient par tel et tel **argument**, *puisqu'*il fonde le critère de validité de son opinion sur tel ou tel **présupposé**.

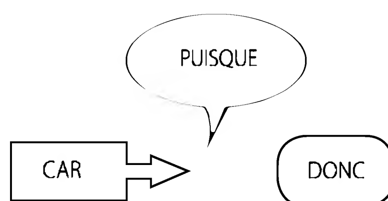
Un présupposé, c'est donc une opinion implicite qui n'est pas mise en discussion, un super argument en quelque sorte, un préjugé parfois, une intime conviction de la part de l'auteur

de la citation, une prémisse le plus souvent dans son raisonnement présent dans le plus vaste ensemble dont est extraite la citation. Le connecteur *car* indique que l'information, l'argument qui soutient est discutable. Le connecteur *puisque* indique que l'argument est indiscutable puisque prétendument partagé entre celui qui parle et celui à qui s'adresse l'opinion.

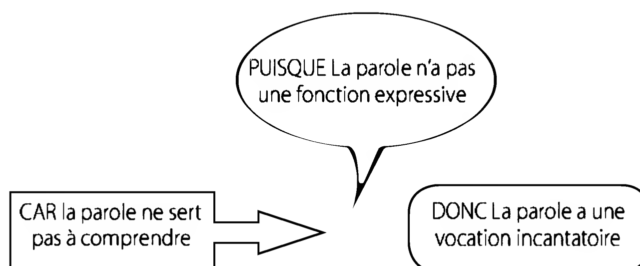
Habituez-vous à reformuler le sujet de manière à retrouver ces ingrédients dans cette schématisation de l'argumentation du sujet. Utilisez les termes du libellé de manière à ne pas le dénaturer. (On disait en rhétorique « examiner ses tenants et ses aboutissants… »).

On peut remplacer le connecteur *puisque* par *en tant que, au nom de…* c'est toujours un principe admis, une loi censée être partagée, une définition prétendument indiscutable, un *a priori*.

Autre présentation préconisée pour construire rapidement un brouillon : la modélisation sous la forme d'un schéma :



Prenons le sujet suivant : à propos de l'expérience lyrique du poète Mallarmé, Jean-Michel Maulpoix écrit : « pour qualifier l'appel que de telles œuvres répercutent, il convient de les dire incantatoires, car elles font advenir un chant plutôt que de chanter elles-mêmes. Comme le dit encore Valéry, elles « nous intiment de devenir bien plus qu'elles ne nous excitent à comprendre. » (*Du lyrisme*).



La problématique consistera à faire porter la réflexion sur la validité du présupposé, à savoir : la parole n'a-t-elle pas une fonction expressive ? Or, le but ultime de Socrate n'est-il pas de se connaître soi-même ? La parole feinte et prise au piège des mots dans la pièce de Marivaux n'est-elle pas la preuve d'une expression qui échappe à la transparence du langage amoureux ? « Il n'y a de vrai que ma passion » dit Dorante à Araminte dans la scène d'aveu finale. Mais se connaître, qu'est-ce au juste ? Le stratagème aura donc permis de se perdre pour mieux être aimé et se faire reconnaître en avouant une faiblesse érotique et, dit le poète de l'extase langoureuse, en espérant que la bien aimée ne verra « du piège exquis, rien que l'apparence » (« Birds in the night »).

Le thème de la parole au programme doit ainsi permettre d'en considérer la valeur philosophique : loin d'opposer la facticité de l'apparence à une substantialité intérieure (ce que dénonce

Gaston Bachelard dans *La Formation de l'esprit scientifique*), la parole permet d'envisager leur interaction, au risque, il est vrai, de l'égarement. Dans les œuvres au programme, la parabole (dont le terme parole est issu) mythologique platonicienne, les fables du valet des *Fausses Confidences* ainsi que la métaphore poétique du poète de l'impression, de la nuance et de la naïveté sont la manifestation des détours et des impairs nécessaires à la quête ontologique des locuteurs principaux inspirés par les Muses et par Eros. : « je suis le pauvre navire/Qui court démâté parmi la tempête ».

La règle d'or pour une dissertation réussie : un festin de paroles

Tout sujet se discute deux fois

C'est ce qui explique la difficulté et la longueur de l'exercice. En effet, s'il ne s'agissait que de prendre position à partir de ce que dit l'auteur du libellé, la réponse serait succincte : la capacité à dire oui ou non s'acquiert d'ailleurs rapidement et sans difficulté d'apprentissage. En revanche, la capacité à remettre en cause ce qui paraît hors de cause demande un acte libre de toute contrainte : ce que Kant, cité en introduction, nomme la « liberté de penser », c'est-à-dire la liberté que l'on s'octroie de penser par soi-même. Un sujet de dissertation implique un degré de complexité tel, en raison du thème de culture générale littéraire et philosophique ainsi que des œuvres à explorer, que l'examen de la thèse posée assez nettement dans un libellé nécessite toujours **un complément d'enquête** sur les présupposés sur lesquels elle se fonde : cet indiscuté, pour ainsi dire, que l'auteur du libellé ne met pas en discussion. Et qu'il est nécessaire de discuter quand on veut inscrire son discours dans un débat d'idées !

Récapitulons : **après avoir commenté la thèse posée dans le libellé, puis l'avoir discutée une première fois, le travail consiste donc à discuter la thèse présupposée.**

I. Commenter la thèse posée
II. Discuter la thèse posée
III. Discuter la thèse présupposée

Prenons un nouvel exemple : « De la rencontre de deux esprits naît une étincelle, et ce qui m'intéresse vraiment, ce sont les nouveaux festins de paroles que l'on peut créer à partir de ces étincelles. » (Théodore Zeldin)

La rencontre favorise-t-elle le festin de paroles au sens si plein d'enthousiasme où l'entend T. Zeldin ? C'est bien la métaphore qui prévaut dans le dialogue socratique et fait dire au divin promeneur qu'il ne pourrait pour rien au monde s'en frustrer. Mais encore s'agit-il de savoir s'écarter des chemins familiers comme autant de lieux communs de la pensée crédule, raison pour laquelle les deux causeurs grecs sortent des gymnases et s'aventurent à l'extérieur de la cité pour se rapprocher d'un sanctuaire et jouer la comédie. L'arlequinade de Marivaux montre de même que la parole revivifiée doit d'abord avancer masquée devant les intérêts de Mme Argante et de M. Rémy qui ne parlent jamais qu'à mots découverts, toujours en escomptant des bénéfices financiers : « Savez-vous bien qu'il y a cinquante ans que je parle, Madame Argante ? – Il y a donc cinquante ans que vous ne savez ce que vous dites. » La fausse humilité du sophiste Lysias qui écrit des discours solennels masque l'aveu d'un dogmatisme emprunté

que Socrate ne peut d'abord que reprendre « la tête voilée » pour éviter la honte jusqu'à ce qu'il réussisse à mettre son cœur à nu en prononçant, comme le personnage de Dorante, sa « palinodie la tête découverte ».

Facile donc de lever l'insuffisance des propos de Zeldin : les passions et les regrets des querelles de mots entre le poète et sa femme (Verlaine), les intérêts et la rhétorique (Platon), les différences de fortune (Marivaux) brouillent l'authenticité de ces festins qui font des paroles un *pharmakon*, à la fois poison et remède tonifiant (c'est la connotation médicale présente dans le texte de Platon) : ne dispose pas d'un *Pantagruélion* qui veut afin de déboucher les oreilles des causeurs !

Enfin, que sont ces « esprits » qui réussissent à créer l'étincelle sinon ceux qui avouent, prient, expient (« Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses :/De cette façon nous serons bien heureuses ») et recherchent asile dans la parole consolatrice et dépouillée d'artifice, de pathos, une parole qui s'offre à l'autre, qui parle authentiquement à l'autre le langage de l'amour qui convertit la rhétorique en véritable **dialectique**, dialogue entre sujets, sous le regard du juge Eros, qui met les cœurs à nu, ouvre les déchirures, avoue en un mot, afin de faire authentiquement des mots un festin de paroles.

Mise au jour des thèses supposées et des présupposés. Vous devez à présent être en mesure de déduire de ces modes d'analyse préalables ce qui est posé et discutable de ce qui est présupposé par l'auteur de l'opinion présente dans le sujet. Aller de l'un à l'autre est ce qu'on nomme la dialectique. Travail nécessaire pour trouver les questions que pose le sujet et pour identifier, entre les tenants (les arguments) et les aboutissants (la thèse et ses enjeux esthétique, historique, philosophique, idéologique, axiologique, etc.) les raisons profondes mais non explicitées de l'opinion. Comprendre l'opinion, c'est donc repérer ces présupposés. Et repérer ces présupposés, présents dans ce qui résiste ou ce qui échappe à la sphère immédiate du débat posé par le libellé, c'est trouver le problème profond que pose le sujet. Car souvent, répétons-le, **le sujet présuppose admis ce qui est en réalité à discuter, un rapport logique, la signification d'une ou de plusieurs notions, d'une opinion commune. C'est le fond du débat** à partir de quoi se construit la problématique. Ce qui servira à l'élaboration de la mise en place dialectique du propos dans le devoir.

IV. Mettre en ordre le devoir

La dynamique du développement : construire le devoir

Face aux pistes d'étude nombreuses qu'offre le thème, il faut à présent mettre de l'ordre, rester pédagogue, c'est-à-dire ne pas accepter passivement le sujet ni le rejeter. Pour cela, envisager une stratégie d'ensemble qui va de la question initiale à la réponse finale. Car il s'agit de prendre position (votre thèse) après seulement avoir vérifié la validité logique et la pertinence sémantique – conceptuelle – d'autres positions (thèse ou antithèse). Mais attention, il ne s'agit pas de dire blanc (thèse) puis noir (antithèse), mais de vérifier que ce qui est vrai d'un certain point de vue (moral, historique, social, psychologique, axiologique, idéologique, esthétique, philosophique, etc., du point de vue d'un auteur, d'un lecteur, d'un personnage littéraire, à une époque, une autre, etc.) ne se vérifie plus pour un autre aspect des mêmes œuvres du programme. Il s'agit donc de **construire une opposition, non de se contredire, d'envisager**

les limites d'une thèse posée ou suggérée par le libellé. Après les concessions nécessaires, la réfutation doit conduire à reconsidérer les présupposés du problème en allant de l'assentiment, l'agrément fondé sur le sens commun à la discussion. Ainsi l'argumentation construit-elle une victoire à travers la défaite de l'adversaire dont on réfute tout ou partie de l'opinion. Quand on veut « montrer à un autre qu'il se trompe, il faut observer de quel côté il envisage la chose, car elle est vraie ordinairement de ce côté-là, et lui avouer cette vérité, mais lui découvrir le côté par où elle est fausse » dit le dialecticien Pascal dans ses *Pensées*. Ce « côté », ce sont donc les présupposés !

La progression d'ensemble

Comprendre le plan thèse-antithèse : on apprend parfois au lycée à ne pas utiliser le plan thèse-antithèse. C'est pourtant ce qu'il faut mettre en place. Encore faut-il distinguer **plan** et **démarche :** un plan dit thèse-antithèse ne consiste pas à dire une chose, à défendre un point de vue, puis d'en défendre un autre, opposé : en ce cas, effectivement, le plan thèse-antithèse équivaut à se contredire. C'est ce qu'il faut absolument éviter. Comment ? Une technique efficace consiste à inscrire sur son brouillon autant de questions que le libellé du sujet suggère : questions à partir de ce qu'il pose ainsi que de ce qu'il présuppose. Ces questions, il s'agit ensuite de les répartir en trois ensembles chacun constitué d'une question principale (ce qu'on appelle des axes ou idées directrices) s'évertuant de reprendre la totalité des questions de l'ensemble. Ce qui se réalise plutôt facilement dès l'instant où l'on connaît la démarche à suivre, mais difficilement quand les pistes d'étude sont nombreuses et que règne la dispersion. Cette démarche se nomme dialectique : elle est fondée non sur l'opposition mais sur la concession, nuance importante qu'un manuel de grammaire de base vous permet de comprendre : la concession est une proposition qui s'oppose non à la thèse mais à ce qu'elle implique, c'est-à-dire présuppose afin de la réévaluer : bonne thèse mais mauvais arguments ou mauvaise thèse mais des arguments justes.

Disserter, c'est commenter, puis discuter en concédant d'abord, en imposant d'autres présupposés ensuite. Sauf dans les cas de sujet qui présente une antithèse avec insistance, le commentaire précède alors souvent la discussion. Dans le cadre des concours, la démarche dialectique est la plus sûre ! En bref :

Commenter, c'est vérifier le bien-fondé du sujet, son argumentation apparente jusqu'à ce qu'elle soit intenable.

Discuter, c'est remettre en cause les arguments, dévoiler les présupposés non apparents qui commandent l'enchaînement logique entre les arguments et la thèse défendue dans le sujet.

Le mieux est d'abord de réduire la démonstration à une structure minimale et dialectique, cette organisation étant la plus sûre. En voici le schéma qui resservira à la conclusion :

Certes... acceptation provisoire de la thèse posée et des présupposés.
Mais... réfutation totale ou partielle de la thèse et des présupposés.
En fait... autres présupposés : même thèse ou autre

Dépasser l'opposition, tel est l'objectif de la démarche dialectique. À l'intérieur de chaque partie du raisonnement, de chaque paragraphe de chaque partie (sous-partie), les arguments thématiques et logiques (causes, conséquences, ressemblances, différences, formes, fonctions, points de vue, visions, etc.) doivent concourir à la **démarche concessive, puis correctrice et progressivement assertive de l'ensemble**. Voilà ce qui s'appelle mettre le sujet sous la pression constante du questionnement : je concède, je corrige, je rectifie !

Le plan dialectique

Thèse, antithèse, synthèse : de tous les plans d'ensemble, l'organisation dialectique est la plus sûre, la plus souvent exigée par les sujets. Qu'on relise dans le dialogue platonicien le travail critique qu'effectue Socrate sur le discours de Lysias et l'on s'apercevra que si défendre une opinion nécessite le respect d'une mise en forme réussie, la mise en ordre elle, c'est-à-dire l'agencement des parties du discours, doit également être pensée autrement que comme une recette de procédés. Recette de « rapsodes » ventriloques qui veulent persuader sans vouloir instruire, ce qui conduit à soutenir indifféremment une chose ou son contraire. Tout comme l'a fait Lysias face au jeune Phèdre impressionné par l'habilité de son discours épidictique, mais qui avance « à reculons » dit Socrate, défend en réalité « la cause du loup » : il n'ose avouer son amour pour le jeune homme ! **Qu'est-ce qui fait en définitive parler les hommes** sinon la violence de leurs désirs inavouables qu'ils dissimulent par ruse ou par inconscience derrière l'écran des mots et refoulent comme le font à leur tour Araminte envers le jeune homme d'à peine trente ans et Verlaine pour le garçon aux semelles de vent, tous grisés mais captifs de leur désir. Culpabilité masquée que nos œuvres subversives libèrent.

Face aux mécanismes trop bien agrémentés de la rhétorique des logographes, il s'agit donc d'appliquer une exigence de progression (de l'apparence à la profondeur, du bon sens au sens profond, donc philosophique, du connu au moins connu, de l'accord à la discorde, de la discorde à l'alliance) ainsi qu'une logique de cohérence, à savoir ne pas déroger au principe de contradiction : pour ne pas commenter une thèse pour affirmer ensuite le contraire dans l'antithèse. En ce cas, la partie consacrée à la synthèse conduirait dans un embarras, une aporie plutôt rédhibitoire. Thèse, antithèse… malaise… ce qui explique la méfiance envers une utilisation caricaturale de la démarche dialectique, souvent plaquée en raison d'un **manque d'attention aux termes du sujet dont on ne retient que ce qui ressemble au déjà connu.**

La démarche dialectique n'est pas simple en effet. Le philosophe Paul Ricœur, la définit ainsi : « Par dialectique, j'entends ici, d'une part la reconnaissance de la disproportion initiale entre les deux termes et, d'autre part, la recherche des médiations pratiques entre les deux extrêmes, – médiations, disons-le tout de suite, toujours fragiles et provisoires. » (*Amour et justice*). Dans ce texte d'une conférence qu'il consacre à la régulation judiciaire des conflits, nul doute que la dialectique est ce qui peut selon lui concilier les contraires : le festin amoureux et la vocation à mettre son cœur à nu dans les œuvres au programme s'imposent avec force mais sans souci d'un quelconque bénéfice à l'idéal d'une parole désintéressée.

Une victoire dialectique consiste à faire déposer les armes à toutes les parties afin que la contradiction puisse aussi, plus exactement, concilier les parties adverses et apaiser la querelle. C'est pourquoi l'usage de « l'esprit de finesse » promu par Pascal, est une sincère corruption du jugement, une confusion à dessein qui « s'attarde en un mouvement circulaire […] s'allume et se

met en mouvement au choc des contraires» (K. Jaspers) afin que se réconcilient les contraires, **chevaux du cœur qui ne se laissent pas prendre au piège des mots.**

Afin toutefois d'éviter de dire blanc puis de dire noir, le commentaire propose pour ce faire des arguments qui étayent la thèse en présence. Puis la discussion propose des objections, des restrictions sans opposition radicale à la thèse de l'auteur de la citation. Ruse qui permet alors la synthèse, laquelle peut montrer un autre aspect de l'affirmation présente dans le sujet sans affirmer nécessairement une opposition à l'opinion de l'auteur du sujet. **C'est par le moyen de redéfinitions données aux termes du sujet que s'envisage la progression de la réflexion.** Autre aspect fondé sur la recherche d'autres conceptions, à partir d'autres présupposés dégagés lors de l'analyse du sujet et, évidemment, d'une culture générale solide. C'est à ces conditions que le commentaire (thèse) et ses objections (antithèse) ne s'effondreront pas.

Autrement dit, il s'agit d'abord :

1) de vérifier une opinion en examinant une réponse possible fondée sur ce qui est supposé admis par le sens commun et/ou l'auteur de la question. Partie qui équivaut à dégager les définitions (les données apparentes) d'une ou plusieurs notions, à vérifier une relation logique entre ces notions imposées par l'affirmation du sujet. Cette vérification s'effectue jusqu'à ce que la thèse devienne intenable.

2) de critiquer cette opinion, en montrer le caractère intenable à partir d'une thèse contraire ou d'arguments opposés fondés sur la mise au jour des présupposés : à quelle condition est-elle acceptable ? Partie qui équivaut à envisager une autre relation logique, inverse ou distincte, à examiner les manifestations (les données réelles), les fonctions d'une notion, d'autres définitions.

3) de proposer – sorte de coup de théâtre préparé – une autre opinion fondée sur d'autres présupposés, c'est-à-dire d'autres définitions données aux termes du sujet, concepts que je définis différemment de l'auteur de l'opinion examinée. Partie qui peut correspondre à envisager la valeur profonde d'une notion (les données éthiques ou métaphysiques, souvent), un rapport logique différent sous couvert d'une redéfinition de la ou des notions.

Le problème sans hors sujet

◆ Les plans à éviter

Celui qui traite dans des parties différentes chaque notion (souvent deux ou trois) présente dans le sujet, c'est le plan inventaire : Partie 1) Notion 1), Partie 2) Notion 2), etc. C'est un défaut de problématisation. Si la tentation est grande de tronçonner un libellé de sujet en autant de parties traitées qu'il y a de propositions ou de notions présentes dans l'énoncé, c'est un grave défaut d'élucidation des présupposés sur lesquels se fonde l'opinion : défaut majeur et ritournelle des rapports des jurys de concours.

Autre plan convenu : le plan par opposition : dire oui à la thèse proposée puis dire non, donner les bons usages de la parole, puis les mauvais : les rapports des concours insistent tous sur le doigté nécessaire qu'il faut mettre en œuvre afin d'éviter l'impression de contrevenir à la cohérence. Surtout la **nécessité de dépasser l'opposition**. D'autant que ce type de plan ne permet pas la plupart du temps d'éviter de traiter un auteur dans une partie, un autre auteur dans une deuxième, le troisième auteur dans une troisième partie, voire d'en délaisser un. Leur confrontation est de mise.

Introduire

Moment périlleux du devoir. On y lit souvent une reprise fastidieuse du sujet, la recherche maladroite d'une miraculeuse problématique. L'introduction est pour ainsi dire l'étape la plus désastreuse, avec la troisième partie, du devoir. Le correcteur s'en plaint, toujours heureusement surpris de trouver un honnête travail d'élucidation du problème **sans sujet tronqué**, prétexte à un **développement sur le propos**, souvent déjà travaillé à partir d'une approche analytique du thème. « À propos des pouvoirs de la parole, untel pense que… car… » On ne retient que la première partie du libellé, faute de se saisir de ce qui fait problème.

L'introduction doit être une véritable confrontation au sujet, claire, précise, conduite avec méthode. Et composée, indifféremment, d'un ou deux paragraphes.

◆ Conduire au sujet

Moment aussi essentiel qu'artificiel du devoir, l'entrée en matière n'a qu'un intérêt : justifier le sujet qui sera ensuite abordé afin de le placer dans le domaine d'application de la question, son univers polémique, si l'on préfère son champ de bataille.

Défaut à éviter : l'enflure ou les généralités passe-partout (« De tout temps… »). Partir d'un étonnement face à l'opinion à discuter en rappelant par une **interrogation**, une **citation**, ce qui fonde l'opinion. L'interrogation rhétorique, et de forme négative, possède l'avantage d'offrir un énoncé d'une bonne vitalité qui accroche la lecture, appelant l'assentiment du lecteur. Mais qui ne va pas sans le danger d'être brutal. La citation, parfois préférée, devra impérativement être très vite remplacée par l'annonce du sujet : combien de citations liminaires qui remplacent finalement le libellé ! Toujours est-il que l'entrée en matière consiste à conduire prudemment à la partie suivante de l'introduction en rappelant les coordonnées qui justifient l'opinion (une conception sur le thème, un enjeu, une valeur…).

Entrez en matière par un biais qui contienne en germe les notions qui apparaîtront ensuite dans le sujet et le problème qu'il soulève. Un mot dans le libellé du sujet déjà présent dans cette entrée en matière, et la cohérence, même factice, sera bien engagée. Car la règle d'une introduction est d'articuler les informations les unes aux autres à l'aide d'un connecteur logique. *C'est pourquoi…*, *voilà ce qui explique que la question suivante puisse être posée…*, *ainsi…*, *or…*, *de même…*, autant de possibilités qui n'indiquent qu'une chose : la nécessité d'avancer, à savoir justifier que telle ou telle question soit posée.

Entrée en matière déductive
Information générale ⇨ **sujet particulier**
Entrée en matière inductive
Information particulière ⇨ **sujet général**

◆ Présenter le sujet

Étape trop souvent sacrifiée, la présentation du sujet afin d'en dégager ensuite une analyse succincte. Pas d'introduction sans avoir donc présenter le libellé du sujet, l'avoir tout simplement réécrit. Et qu'il soit court ou constitué de plusieurs phrases, mieux vaut **le réécrire intégralement** afin d'éviter de le dénaturer intempestivement. D'ailleurs, ce que le candidat évite de recopier souvent est le point de résistance du sujet, ce qui fait justement problème !

Cette recopie intégrale, plus prudente et, bien plus, soucieuse de tous les termes du sujet, doit être reliée à ce qui précède et avancer vers l'élucidation de la thèse et du problème présupposé admis, en réalité à discuter.

Cette étape consacrée ensuite à l'analyse du sujet, la plus longue de l'introduction, demande doigtée et risques pris sans se dérober. Comment le candidat va-t-il penser le sujet ? Pour calculer au mieux les risques pris, on se fondera toujours sur la partie du libellé qui échappe au débat. On évitera ainsi la paraphrase (l'auteur dit que, parle de) qui répète sans interpréter la thèse. Toutefois, on ne multipliera pas les questions. Mieux, il s'agit de soupeser les termes afin d'être clair en explicitant les présupposées sur lesquels se fonde la thèse exprimée. Mais il importe de ne pas commenter chaque mot, ce qui serait fastidieux et souvent source de réponses qu'on réservera au développement. En revanche, on analysera rapidement les notions désignées par les mots-clés, analyse qui se poursuivra tout au long de la réflexion menée dans le devoir. Le but étant de formuler nettement la thèse présente dans le libellé ainsi que le ou les présupposés qui la fondent pour soulever le problème qui consistera à ne valider que partiellement, voire à invalider totalement ces présupposées – mais pas forcément la thèse. La paraphrase explicative sera d'un précieux secours ici. Car il ne s'agit pas de se laisser aller à considérer ce que dit l'auteur (en cas de citation) comme une pétition de principe (« Rien ne va de soi, rien ne va sans dire, tout doit être explicité », dit-on en logique). Il faut également mettre au jour la structure logique des propositions, l'appréciation de l'auteur si besoin, ses arguments s'il y en a, sa thèse nécessairement. Surtout, mettre nettement en exergue ses présupposés, ce « côté », comme le dit Pascal, qui soutient son opinion : une vision (sociologique, psychanalytique, esthétique, historique, philosophique, etc., un point de vue d'auteur, de lecteur, de romancier, de personnage, de dramaturge, etc.). Évidemment, cela demande une bonne culture générale et des connaissances solides du programme. Mettre en exergue les présupposés qui fondent l'enjeu de son opinion avec lesquels on va débattre pour les commenter et les illustrer, pour les discuter ensuite afin de les nuancer, les réfuter peut-être, les relativiser souvent, en dégager les limites et le dépassement possible. Bref les réorienter vers une autre opinion, d'autres présupposés explicités cette fois. C'est cela que le correcteur attend.

Une règle toutefois dans cette introduction : en venir rapidement au problème afin d'éviter un temps d'analyse trop long. Sur votre copie, une petite page, guère plus, doit amplement suffire.

◆ La problématique

Vous avez rencontré ce mot sans toujours savoir ce qu'il recouvre. La problématique est l'art de poser une question. Une question à laquelle la ou les phrases proposées par le sujet seraient susceptibles de répondre. Faites le test : posez votre problème. L'affirmation de l'auteur de la citation y répond-il ? Une question qui permet d'englober toutes les questions que pose le sujet, mais pas toutes les réponses ! Attention, **trois défauts majeurs** sont continuellement signalés aux préparationnaires :

1) la problématique trop large : « En quoi les textes au programme confirment-ils l'affirmation de X, Y et Z ? »

2) la problématique trop restreinte : « Dans quelle mesure cet argument W s'applique-t-il aux œuvres X, Y, Z ? ».

3) la problématique qui pose question sur la thèse : « X a-t-il tort ou raison ? » **Trop souvent, le problème porte sur la thèse posée**, non sur la thèse présupposée.

Pour y voir plus clair, il convient donc de se fonder sur les *présupposés, organisation logique, flottement conceptuel* (un mot ou plusieurs plutôt équivoques présents dans le libellé) **discutables sans être pourtant explicitement mis en discussion** relevés aux cours des tests effectués sur le sujet. Ils révèlent une insuffisance, un manque ou une aberration, un parti-pris, un rapport logique discutable, des limites toujours à la réflexion conceptuelle, la possibilité d'un prolongement correctif. Autrement dit une tension entre ce que suggère le sujet et ce que disent les œuvres. Tensions, limites qu'il s'agit justement de signaler afin de lancer le débat.

Prenons l'exemple suivant : « Les mots ne sont pas la parole… En fait, ils ne parlent pas, si je puis m'exprimer ainsi. La plus intense expérience leur échappe. Plus j'essaie de m'expliquer, moins je me comprends. Bien sûr, tout n'échappe pas aux mots, seulement la précieuse vérité. » (George Steiner, *Langage et silence*). Un tel propos présuppose que les mots serviraient à se comprendre. Et une telle perspective inscrit l'usage de la parole dans une visée herméneutique et identificatoire certes présente dans les œuvres au programme, mais qui omet la tentation du silence et de l'agrammaticalité propre aux amoureux que sont Dorante et Verlaine.

La formulation de la problématique – le problème – peut alors être introduite par une articulation logique qui exprime cette limite, ce malentendu possible entre ce que dit un auteur de sujet et les œuvres (or, pourtant, toutefois, mais, au demeurant…) suivie d'une interrogation ouverte : par quels moyens… ? En quoi… ? Dans quelle mesure les œuvres au programme ne sont-elles pas justement **une exploration de l'indicible** ?

◆ Suggérer la démarche

Cette dernière étape de l'introduction ne doit pas être annoncée avec lourdeur (« dans un premier temps, une première partie, etc.), mais à l'aide, au mieux, de mots de liaison « Si… Alors… Donc reste à savoir… », en se gardant bien de conclure, défaut majeur de nombreuses propositions aux concours. La ferme suggestion est de rigueur et demande que soient utilisées les formes interrogative, hypothétique. Mais une formulation un peu rigide l'emportera sur l'approximation afin de guider le correcteur, du type : « Nous examinerons… puis nous discuterons… enfin, nous apprécierons… »). Cela dit, légèreté, vivacité, brièveté, précision et variété sont préférables pour suggérer sa démarche au moyen de modalisations, de verbes propres à la

démonstration : verbes « analyser, examiner, envisager, aborder », etc. ; phrases impersonnelle, hypothétique ; interrogatives directe, indirecte, formes négative, restrictive ; inversions, mises en relief… Dans tous les cas, il est bon de reprendre ici les termes de la consigne (souvent les verbes « considérer, vérifier, examiner, éclairer » etc.) et surtout de ne pas imposer une notion nouvelle qui n'aurait pas été mise au jour lors de la phase d'analyse du sujet précédente. Défaut courant des annonces de plan, une notion vient en effet compenser l'insuffisance de l'étape analytique et problématique du sujet. La règle veut donc qu'aucune notion nouvelle ne soit imposée en fin de parcours qui n'ait été dégagée lors de l'étape précédente.

Un exemple à partir de ce que dit George Steiner : la notion d'indicible ne pourrait apparaitre qu'après avoir souligné la difficulté qu'exprime l'auteur lui-même (« si je puis m'exprimer ainsi »). Questions ouvertes, phrases interrogatives directes ou indirectes, négatives, formes verbales en –RAIT, voilà des exemples pour suggérer sans brutalité une démarche de réflexion.

Conclure

◆ Les vertus de la paraphrase

La conclusion consiste à :

- reprendre de manière concise les conclusions de chaque partie sans pour autant les recopier : un effort de reformulation s'impose,
- répondre à la problématique choisie de manière catégorique.

Contrairement à l'introduction, les modalisations du doute, de l'hypothèse, les suggestions n'ont pas lieu d'apparaître à cette étape du traitement du sujet. Si je **suppose** en effet à l'ouverture du devoir, **j'impose** une réponse ferme pour conclure. Ni argument, ni exemple nouveau ne doivent apparaître alors. Nul repentir ne doit gâcher la démonstration précédente. Aboutissement et surtout fermeture et fermeté face au problème soulevé. On évitera l'élargissement final qui, s'il peut être une invitation à prolonger la réflexion, possède l'inconvénient d'ouvrir de nouveau là où l'impératif conclusif demande la clôture, pour ainsi dire le bilan d'un chemin parcouru.

Quand faut-il rédiger la conclusion ? Souvent des copies inachevées se voient retirer des points aux concours. L'idéal est donc de rédiger une conclusion au brouillon durant la phase de recherche d'idées. Une conclusion provisoire sans doute. Même si l'écriture de la troisième partie de développement ne met pas à l'abri de la découverte tardive d'arguments et d'exemples, souvent d'heureuses trouvailles – un argument plus adéquate, un exemple plus révélateur de ce que l'on veut soutenir –, une conclusion ne s'invente pas au dernier moment, durant le dernier quart d'heure que dure l'épreuve. Car c'est la démarche générale, à savoir les trois idées directrices du développement, qui doivent résister à la tempête que provoquent parfois ces trouvailles de dernière minute. Toutefois, à l'intérieur de chaque partie, des aménagements heureusement surviennent jusqu'à la toute fin de l'épreuve. C'est bon signe. Reste que la conclusion est l'aboutissement d'une démonstration d'une démarche. Un aboutissement, sorte de dénouement synthétique du « nœud » qu'est le sujet aussi bien de ce qu'il disait que de ce qu'il présupposait. Aussi faut-il savoir au préalable vers quoi la démonstration va tendre afin de préparer à l'avance cette ultime étape qu'on recopiera au propre en corrigeant au besoin son expression.

Comment préparer cette étape ?

Une bonne paraphrase a ses vertus, celles qui explicitent les présupposés comme si une voix questionnait, une autre répondait, pour finalement faire trancher le débat par une troisième voix plus avisée. La dissertation, produit d'une réflexion dialectique, est une **parole chorale.** Aussi le temps consacré à l'analyse du libellé du sujet emprunte ce type de paraphrase chorale. Par exemple sous forme d'un dialogue à trois voix qui peut ainsi permettre non seulement de déterminer avec précision sur quoi porte le problème explicite, mais, à l'aide d'une troisième voix ironique, correctrice, de déloger le fond du débat donc également de préparer la fermeture conclusive.

Savoir adopter un discours démonstratif

◆ La cohésion des parties

L'argumentation est un exercice logique aux résultats formels. Il s'agit de communiquer au mieux votre démonstration. Vous vous adressez à l'intelligence d'un lecteur. Il est donc impératif de le guider.

Une règle de trois : dire pourquoi on va dire cela, le dire, dire en quoi il faut poursuivre la démonstration. Donc décrire le cheminement emprunté. Telle est la meilleure façon de ne pas perdre de vue son projet démonstratif, et de garder éveiller un lecteur autrement écrasé par l'information développée et l'impression que l'on utilise des développements appris par cœur. Vérifiez que vous utilisez bien dans votre devoir les termes du sujet, le nom de l'auteur de la citation, lesquels doivent revenir assez souvent dans la démonstration afin de proposer ses propres vus. **Dialogue constant avec les termes du sujet, telle est la règle d'or !** C'est une manière de s'assurer qu'on ne commet pas de hors sujet (du moins qu'on n'est pas hors du domaine abordé) et surtout qu'on examine un sujet précis, tout le sujet et rien que le sujet. Délayage ? Non, car s'il suffisait d'affirmer, il n'y aurait ni démonstration, ni dissertation, ni nœud à dénouer, ni problème, ni pensée…

◆ La constitution des sous-parties

Place aux œuvres ! Les œuvres éclairent-elles les pistes d'étude ? Quelles réponses celles-ci apportent-elles au problème posé ? Une fois seulement le travail méthodique sur le sujet effectué et le plan d'ensemble mis au point, recherchez des réponses aux questions rhétoriques QQCOQP (qui ? quoi ? comment ? où ? quand ? pourquoi ?) nourries des explications de textes menées dans le travail de préparation ainsi que des synthèses et approches thématiques et problématiques abordées pour la question au programme.

Le modèle le plus sûr consiste à proposer trois sous-parties. Deux sous-parties dans chacune des trois parties dans l'épreuve courte en deux ou trois heures. Chaque paragraphe (longueur 2-3 pages) s'ouvre sur l'énonciation ferme d'un argument et son analyse précise à l'aide des trois œuvres selon l'exigence de la dissertation comparative. L'analyse adopte donc un discours explicatif, argumentatif et non pas descriptif ou narratif.

On commencera par l'argument qui confirme la thèse pour finir par un argument qui s'en éloigne de manière à préparer le basculement dans la partie suivante.

◆ La dissertation comparée aux concours

Dans chaque partie, dans chaque sous-partie, vous devez confronter les œuvres du programme. Se consacrer à une seule œuvre sera lourdement pénalisé. Chaque paragraphe, commençant par l'énoncé clair d'une idée, et dont les mots du sujet seront utilisés suivis de vos propres hypothèses, devra être consolidé par l'analyse d'**exemples précis tirés des trois œuvres** en un habile va-et-vient. Une analyse des œuvres, par ailleurs, non de simples références rapides **d'exemples convenus** vaguement connus ou tellement reconnus par tous qu'ils ne servent plus que d'ornementation. Or le défaut majeur remarqué régulièrement dans les rapports des jurys de concours porte sur la juxtaposition des analyses, l'inventaire d'exemples énumératifs. Lisible dès que le terme introducteur des références aux auteurs et œuvres se répète. On trouve souvent une telle revue qui omet de confronter introduite par les expressions « Dans telle œuvre… et dans telle autre » ou encore « Chez tel auteur ». Ces expressions répétées, descriptive (« il y a… ») sans autre forme de confrontation sont à proscrire. Car **confronter,** c'est rassembler les œuvres selon leur points communs, les distinguer en fonction de leur particularité, contexte de production, genre, registre, visée argumentative.

Pour exprimer cette confrontation, on se servira notamment de ces moyens linguistiques :

Verbes

S'accorder avec, correspond à, en accord avec, concorder avec, correspondre à, partager, confirmer, renforcer, se vérifier, corroborer, abonder dans le même sens que, diverger…

◆ Connecteurs

Ainsi (que) – de même – pareillement – également – comme – ainsi…que – plus…plus – moins… moins – en comparaison – à l'exemple de – rappelle – évoque – ressemble à – se compare avec – aussi + adj + soit-il – autant – (pour) autant que (je(on) en puisse juger) – à tel point que – joindre X à – aussi bien que – tantôt… tantôt – ou bien – ou – que ce soit – ni – soit… soit – moins…que – plus que – autrement (plus/moins)… que – mieux que – en tous points (identique) à – tant il est vrai que – tout comme – aussi + adj + soit-il – tient lieu de – si + adj. Que cela paraisse – c'est vrai de… de – plutôt que – sans pour autant (que) – à juste titre – pour ainsi dire – dirait-on – tient lieu de – plutôt (que) – diffère – exclut – semblable – rappelle – soit que – X aussi bien que Y – selon que – conformément à – à titre de – tout autre…

◆ La reprise : cohésion exprimée par divers outils

La pronominalisation : ce, cet, cette, ces, ceci, cela, etc.

La nominalisation : cette thèse, idée, argument…

Le comparatisme, c'est l'impératif de cette épreuve qui demande donc une bonne intelligence des textes afin de déceler convergences, différences, éventuellement complémentarités entre les œuvres. Ce sont les œuvres qui éclairent le problème issu du sujet, non l'inverse : « les œuvres sont toujours à exploiter en fonction du sujet et non l'inverse » (rapport 1999 Mines-Ponts). Ceci exclut donc la récitation de cours, le « copié-collé », l'approximation, le « psittacisme » sans lien explicite avec le sujet. En théorie, ce n'est qu'une fois le plan d'ensemble élaboré qu'il faut vraiment penser aux œuvres. La dissertation est un exercice logique avant d'être une pratique de restitution des œuvres.

S'exprimer avec cohésion : organisateurs logiques

Face à la nécessité de tenir les antagonismes sans se contredire, les dépasser dans une proposition logique, progressive et qui avance avec souplesse, la langue dispose d'outils grammaticaux, lexicaux et idiomatiques qu'il faut savoir utiliser afin de relier les informations. La cohésion est d'abord une affaire d'expression. Malgré le risque de produire un discours oiseux qui prend la forme d'une coquille creuse – reproche d'incohérence souvent fait aux candidats des Concours, notamment dans l'exercice du résumé de texte – l'impératif de cohésion demande de savoir relier les informations (thèses, arguments, exemples, antithèses) de manière précise et variée en utilisant des mots de liaisons, des « liants » qui évitent ainsi l'impression d'un discours énumératif. Pour prendre une image, ces « liants » sont, en quelque sorte, la *graisse* de la machine démonstrative que constitue votre dissertation. Ils vous permettent de contrôler que vous êtes dans le sujet sans en sortir et surtout de **savoir marquer nettement les étapes de l'avancement de la réflexion**, qualité indispensable au confort de lecture que doit viser le propos.

Quelques articulations logiques entre phrases/paragraphes/idées pour en assurer la cohésion, le liant

Introduction/idée, argument ↓	(tout) d'abord – premièrement – en premier lieu – d'une part – pour commencer – dans un premier temps – au premier chef – avant tout…
Conclusion/idée, argument ↑	Ainsi – d'autre part – enfin – bref – en somme – en définitive – donc – en dernier lieu – au fond – finalement – en conclusion – pour conclure – en résumé – en fin de compte – pour finir – pour conclure – pour résumer – pour toutes ces raisons – ceci (dé) montre que – de toute évidence – à l'évidence – il va sans dire que – cela dit – cela étant – en dernier ressort – au bout du compte – au fond… À éviter : au final…
Ajout +	Aussi – par ailleurs – en outre – également – encore – ensuite – et – même – puis – de plus – voire – c'est-à-dire – qui plus est – d'ailleurs – du reste – d'autre part – de surcroît – parallèlement – de la même façon (manière) – outre que – sans compter – d'autant plus que – quant à – en plus de – s'ajoute – se double de – s'accompagne – tant il est vrai que – bien entendu – à plus forte raison – à juste titre – tout à la fois – dans le même temps – et, comble de – pour preuve – en second lieu – non seulement… mais – à la fois… et – au surplus – à ceci s'ajoute – Bien plus,…

Opposition totale ou partielle, concession, restriction ≠	Certes – mais – or – pourtant – toutefois – par contre – en revanche – d'un autre côté -cependant – par ailleurs – néanmoins – non – au contraire – du moins – seulement – en fait – en tous cas – en vérité – en réalité – en contrepartie – inversement – tandis que – alors que – bien que – quoique – si… que – sans – contre – malgré – excepté – hormis – sauf – en dehors de – à part – au lieu de – loin de – en dépit de – à l'exception de – à l'inverse – (ceci) contredit – s'oppose à – va à l'encontre de – à l'exception de – quand bien même – même si – nonobstant – il n'en est pas moins vrai que – avoir beau – au demeurant – Rien de + adj. + que – N'était + N. + prop. Princip. en RAIS – au lieu de quoi – inutile de – au détriment de – guère – faute de quoi – l'emporte sur – sans quoi – du moins – il ne fait aucun doute que – sans pour autant – loin s'en faut – encore que – pour… que – sinon – quant à – au rebours de – sous les dehors de – interdit – sans que…
Cause <	En tout état de cause – car – en effet – de fait – comme – parce que – puisque – c'est que – vu que – étant donné (que) – d'autant que – à cause de – malgré -à défaut de – en raison de – par suite – à la suite de – faute de – grâce à – sous l'effet de – à force de – (ceci) explique – vient de – résulte de – sous prétexte – eu égard à – attendu que – par quelle raison – pour la simple raison que – au motif que – de peur de – le fait est que – du fait de – à plus forte raison – provient de – ressortit de – d'après – au cœur de – en guise de – au mépris de – à l'occasion de – sous peine de – sous prétexte de – en qualité de – en vertu de…
Conséquence et résultat >	Par conséquent – en conséquence – par suite – aussi – c'est pourquoi – de ce fait – de fait – dès lors – donc – d'où – de là – si bien que – de sorte que – tellement… (que) – au point que – afin que (de) – pour (que) – de crainte de (que) – de façon à – afin que/de – de manière que/à – par crainte de – de peur de – quitte à – entraîne – amène – cause – implique – finit par – favorise – provoque – conduit à – donne lieu à – se traduit par – pour cette raison – pour ce motif – voilà pourquoi – à tel point que – de fait – moyennant quoi – à la suite de quoi – à cette fin – tant de… que – en vue de – le fait est que – dès lors – il s'ensuit que – suscite – produit – dans (à) l'intention de – au profit de – (et,) partant – de façon que – pour but de – à telle enseigne que…

Analogie, égalité, inégalité, alternative **//**	Ainsi (que) – de même – pareillement – également – comme – ainsi…que – plus…plus – moins…moins – en comparaison – à l'exemple de – rappelle – évoque – ressemble à – se compare avec – aussi + adj + soit-il – autant – (pour) autant que (je(on) en puisse juger) – à tel point que – joindre X à – aussi bien que – tantôt… tantôt – ou bien – ou – que ce soit – ni – soit… soit – moins… que – plus que – autrement (plus/moins)… que – mieux que – en tous points (identique) à – tant il est vrai que – tout comme – aussi + adj + soit-il – tient lieu de – si + adj. Que cela paraisse – c'est vrai de… de – plutôt que – sans pour autant (que) – à juste titre – pour ainsi dire – dirait-on – tient lieu de – plutôt (que) – diffère – exclut – semblable – rappelle – soit que – X aussi bien que Y – selon que – conformément à – à titre de – tout autre…
Explication, reformulation, rectification **≈**	C'est-à-dire – ce qui revient à – autrement dit – en d'autres termes – signifie – bref – de fait – le fait est que – pour mieux dire – sans partage – convenir que – à la vérité – en réalité – tout bien considéré – c'est assez dire que (si) – à dire vrai – si l'on en croit – de toute évidence – à l'évidence – notamment – d'ailleurs – tant il est vrai que – bien entendu – il va sans dire que – pourvu que – si – à condition que – sans quoi – quoi qu'il en soit – tout bien considéré – à tout le moins –pour le moins – et, en particulier – (il ne fait) aucun doute que – en vérité… À éviter : en fait…

V. Perfectionnement pour les classes de SPE

Construire un conflit d'interprétations

Les deux premières parties ne s'opposent pas, elles construisent une contradiction, c'est différent ! Contre qui la thèse, ou l'opinion, ou l'affirmation présente dans le libellé est-elle énoncée ? Une thèse n'a de pertinence que si elle s'inscrit dans un univers polémique, un conflit d'interprétations rarement déployé dans un rapide sujet de dissertation.

Or le défaut majeur des devoirs consiste bien souvent à essayer de dépasser une opposition maladroitement établies : dire une chose et son contraire n'est pas penser, valider une thèse et envisager des exceptions à cette thèse conduit souvent vers l'aporie, ou un relativisme fuyant. Faute d'avoir envisagé le sujet comme un conflit d'interprétations mais plutôt comme une dispute entre deux adversaires, on s'évertue à trouver une ouverture bancale et décevante en troisième partie. Peine perdue le plus souvent, cette ultime étape s'échine à dépasser sans réussir à convaincre. Au mieux, quelques idées nouvelles sans relation directe avec le problème posé : des **topos !** Au pire, des redondances qui ronronnent : la troisième partie reprend alors des arguments et la thèse précédente pour la prolonger à l'aide de nouveaux arguments et exemples. Il importe au contraire de construire un conflit pour éviter ce désastre. Comment neutraliser des oppositions si l'on n'a pas indiqué les coordonnées du débat, autrement dit les présupposés, sur lesquels reposent les oppositions ? À quoi sert-il de dire « oui », puis « non » ou « pas tout à fait » si c'est pour replacer un développement convenu sans lien étroit avec le débat. L'exemple de la dialectique socratique – illustré par l'art poétique de la nuance et de la

variation verlainienne – fondée sur l'idée qu'« entre amis tout est commun » sera à l'occasion de la lecture de ce programme un excellent modèle à suivre.

Neutraliser ou dépasser le conflit dans une troisième partie

Trouver des justifications à ce qu'affirme le sujet n'est souvent pas bien difficile. S'opposer n'est pas non plus bien compliqué à justifier le plus souvent. Mais trouver une idée créative de troisième partie est plus ardu. Comment faire pour « dépasser » l'opposition, faire la « synthèse » dans une troisième partie ? Récupérez les idées laissées de côté lors de votre analyse du sujet. Organisées, elles serviront ici.

Autre truc : trouver et dire pourquoi on ne peut pas répondre de manière univoque à la question. Autre truc : redéfinir le thème (l'à-propos) à partir duquel il y a discussion mais attention au risque du topos. La troisième partie peut être considérée comme un coup de théâtre préparé : l'auteur du libellé a raison mais son opinion est reconsidérée sous un autre angle, avec une autre évaluation, appréciation : ce qu'il dévalue, par exemple, n'est pas si critiquable... Voilà comment, fondée sur la remise en cause de l'appréciation de l'énonciateur d'une thèse, **neutraliser le conflit polémique.**

Autre truc, essentiel celui-là : se dire que l'auteur du libellé, du moins la thèse est acceptable, mais pas du « côté » qu'elle présuppose. C'est, au sens où l'emploi le philosophe Pascal, agréer sa thèse sans s'y soumettre, sans l'approuver totalement en vu de fournir un complément d'enquête. « Esprit de finesse » que le philosophe lui-même renonça à définir avec précision, si ce n'est par l'usage de l'ironie énonciative : ce qui ne signifie pas relativisme, ou esquive, ou conservatisme, mais dialogue avec l'autre sans jamais renoncer à penser par soi-même à partir de ce que l'on a appris. Comment accepter ce que je rejette, quels présupposés permettent d'adhérer à une thèse que je rejette ? Il faut alors redéfinir le thème à propos duquel il y a débat. Voilà comment **dépasser le conflit polémique.**

Pour pallier la difficulté à dépasser un conflit, on partira d'une définition donnée aux termes qui fondent la thèse en présence. Ce n'est qu'une fois achevé le travail d'examen de la thèse et ses limites qu'une autre définition sera envisagée.

Thèse 1 examinée : définition 1
Limites de la thèse 1 : définition 1
Thèse 2 : définition 2

Un exemple à partir de ce libellé : « Médiums, médias, communication, information : ces mots-là nous trompent ; tous les médias nous trompent [...] Dans toute vraie parole il y a quelque chose qui s'offre, en muet, et qui est comme le mystère même de parler » (Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*).

Il est possible ici d'examiner cette thèse d'une parole qui s'offre tel un appel à l'échange avec l'autre : prière, expressivité, incommunicabilité et vocation philosophique à dévoiler le mystère de ce qui anime l'homme. Il serait également possible d'envisager les abus de pouvoir qu'exerce cette parole dans les œuvres et les procès des médiations mensongères qu'elles exposent. Mais tout ceci devrait être fondé sur une définition discutable car radicale de la vérité et de la possibilité d'atteindre une « vraie parole ». Cette radicalité se lit facilement dans l'énoncé de l'auteur. Elle

est exprimée par les moyens de l'énumération, de la répétition, de la proposition présentative. Or, le mensonge n'est-il pas une vérité du cœur, une vérité de l'être en son mystère dont les œuvres tentent justement de saisir la puissance de dévoilement, tel un « piège exquis » tendu à l'occasion de ce que le poète André Breton appelait « la rencontre capitale » ? Le philosophe Heidegger de même remettait déjà en cause cette prétention à atteindre une vérité alors que la parole, faculté de langage dont l'origine reste bien incompréhensible et seulement partagée par les hommes, devait être, disait-il, une « expérience » d'une désaccoutumance de « ce que nous avons d'avance compris » (*Le déploiement de la parole*).

La force de persuasion

◆ Le guidage du lecteur

Il faut guider son lecteur. Thème et œuvres comportent une telle masse d'informations à utiliser qu'il vaut mieux s'assurer de l'intelligibilité du propos. Comme un journal comporte un « chemin de fer » à la manière d'un marquage au sol, la dissertation gagne à comporter des **balises** facilement reconnaissables. L'art de disserter avec persuasion, c'est aussi celui des meilleurs pédagogues qui balisent leur propos afin de montrer, ou en donner l'impression pour les sophistes, qu'ils ne naviguent pas « à vue » mais gouvernent leur pensée. Récapituler, enchaîner avec élégance et sans lourdeur ni longueur les idées, les parties, les paragraphes. Et liens logiques jalonneront la démonstration pour le plus grand confort de tous !... et le respect des principes de la méthode démonstrative. Excellent commandement dont le petit Poucet fit profit... qui doit vous rappeler qu'un texte est un parcours qui va d'un point A (une question) à un point B (la réponse) sans perte ni fracas. Il ne s'agit pas de se perdre, ni de semer son lecteur. Chaque partie comporte donc une rapide introduction, un rapide bilan de manière à ce que la démarche de l'ensemble acquiert **un maximum de visibilité et d'intelligibilité**. C'est toujours, dans le barème du correcteur, un critère de choix.

Les **transitions**, passerelles entre chaque paragraphe, entre chaque partie de l'ensemble, sont le lieu de ce guidage. Transitions courtes entre les paragraphes d'une même partie et constituées d'un seul mot, ou longues, au choix, afin de récapituler et de relancer le débat d'une partie à l'autre. Cependant il ne s'agit pas d'y annoncer ce qui va suivre (« et maintenant nous allons voir... ») quoique cela ait le mérite d'être clair. Mais d'y mesurer l'écart entre la proposition initiale, celle du sujet, et le point que votre réflexion a atteint. **La transition est ce point nodal qui regarde l'état d'avancement du processus d'analyse soulevée par le sujet.**

Guider le correcteur, c'est aussi produire un discours qui comportera une certaine **routine.** On entendra par ce terme une composition visible aux étapes marquées par un placement des idées répétitif : commencer chaque paragraphe par l'argument suivi de l'analyse des trois œuvres est un bon moyen, propre au discours argumentatif et donc attendu par le correcteur, afin d'instaurer une routine de lecture. Rien de plus diffus qu'un discours descriptif ou narratif qui expose, inventorie, raconte sans répondre d'abord à l'exigence polémique. On bannira les « il y a », les connecteurs « d'abord », « ensuite », « enfin » qui classent sans exprimer aucune nécessité au classement des idées. On préférera un autre connecteur exprimant la conséquence, l'opposition, la concession, la cause, la rectification, surtout une reformulation sous forme interrogative de la conclusion du paragraphe précédent afin d'exprimer et de construire une **relance** polémique dans le développement et l'enrichissement.

◆ Emporter l'adhésion du correcteur

Au risque de paraître favoriser la coquille creuse, on proposera malgré tout ici un régime discursif à atteindre, quelques trucs qui permettent d'emporter l'adhésion du correcteur.

Car le reproche souvent fait au candidat, défaut majeur des dissertations, est la redondance. On se répète, on n'avance pas. Pour pallier ce défaut, certaines procédures doivent être mise en place. La **rectification**, en premier lieu, est un moyen d'avancer. On consultera pour ce faire les exemples de l'expression de la rectification dans le tableau de connecteurs présent dans cet ouvrage.

La démarche d'ensemble de la dissertation correspond à un progressif attachement à la thèse défendue dans la troisième partie du devoir. Pas d'avis tranchant dès le début, pas d'hypothèse à la fin. Aussi, après avoir d'abord posé le sujet en introduction, faut-il employer les expressions de la supposition dans la première partie –forme verbale en –Rait, modalités de l'hypothèse-, les modalités de l'éventualité dans la deuxième partie, celles de la certitude dans la composition finale de la troisième partie du devoir. Enfin imposer fermement sa vue en conclusion.

Je pose **Je suppose** **Je dispose** **Je compose** **J'impose**

Dernière recommandation : s'il arrive toutefois que le sujet conserve quelques résistances, s'il échappe à l'analyse, faute de maîtrise des savoirs fondamentaux, faute de pouvoir venir à bout d'une analyse de ses présupposés, il vaudra toujours mieux formuler un embarras que de taire la difficulté. Les auteurs aux programmes développent eux-mêmes un régime discursif qui les fait continuellement rechercher le mot juste !

◆ Justifier à l'aide des œuvres

Le paragraphe argumentatif débute par l'idée logiquement reliée à ce qui précède. L'argument, ensuite, est formulé. Il doit être alors justifié par les exemples tirés des œuvres qui le confortent et doivent conduire à la relance du paragraphe suivant. Aussi faut-il commencer par l'œuvre qui valide le plus l'argument et finir par celle qui illustre le moins l'argument, cela relancera logiquement le débat par la suite.

La règle impose en effet d'utiliser **la totalité des œuvres** dans chaque paragraphe de la dissertation comparée aux concours. Toutefois, dans les faits, il arrive que certaines œuvres soient difficiles à utiliser. Raison de plus pour marquer leur singularité. Elle est due à leur genre, celui par exemple de la poésie de Verlaine dont les destinataires sont doubles puisqu'on ne sait pas toujours si elle s'adresse à sa femme Mathilde ou son compagnon de route Arthur Rimbaud. Toujours est-il que la densité et la longueur des informations ramassées au cours de ces illustrations demandent un usage fréquent des termes du sujet, afin de ne pas s'embourber dans un développement hors sujet, ainsi que des récapitulations fréquentes reliées au problème abordé.

Comment dans ces conditions œuvrer pour une lisibilité maximale du propos ? Le regroupement par point commun est un moyen de rassembler au moins deux œuvres qui illustrent pareillement l'argument soumis à l'examen. La fluidité du propos pourra de la sorte être produite grâce à un connecteur exprimant la similarité. Toutefois, l'allusion sera évitée : toute mention d'une situation, d'un épisode, d'une action, etc., sera développée de manière à ne rien laisser dans l'ombre. Ce qui demanderait au correcteur de combler le manque à comprendre. On fera sienne l'exigence d'une écriture littérale, qui n'omet rien, renforce idéalement l'évidence afin de nettement et complètement dégager, pour paraphraser Roland Barthes, le sens obvie, des exemples convoqués, sans les arracher de leur contexte.

Toutefois, deux défauts sont à signaler : le premier est l'usage illustratif des exemples comme de la citation. C'est à proscrire absolument au profit d'un usage argumentatif : l'exemple doit être convoqué avec amplitude car il sert avant tout à limiter le caractère toujours discutable du discours argumentatif. Les références aux œuvres ne servent donc pas d'exemples, mais d'arguments qui soutiennent une opinion. C'est pourquoi l'inventaire est le défaut majeur de l'exploitation des références dans l'exercice de la dissertation. Le deuxième défaut est l'allusion : manque de précision et de commentaire de la mention de tels ou tels constituants (thèses, arguments, exemples, présupposés) des œuvres et références convoqués. Mieux vaut bien exploiter une ou deux références qu'enfiler un chapelet d'exemples sommairement évoqués en y consacrant du temps, un ample commentaire qui limitera ce qu'a d'arbitraire toute idée, même la plus séduisante.

Quelques règles d'écriture

Ai-je vérifié l'orthographe, la syntaxe, la propriété et l'exactitude des termes, la présence des accents sur les mots, de la ponctuation ? Fautes et maladresses, barbarismes, solécismes, sont lourdement sanctionnées aux concours : une note sous la moyenne assurée en cas de déficiences patentes ! Apprenez à orthographier les noms propres, les principaux termes du domaine d'application au programme. Soulignez les titres des œuvres, écrites en majuscules jusqu'au premier nom commun. Cette convention sera particulièrement respectée lorsque les œuvres possèdent un titre éponyme comme c'est le cas pour *Phèdre*, titre et personnage de l'œuvre de Platon. Mes phrases sont-elles brèves, précises (au-delà de 25 mots, elles prennent le risque d'être confuses) ? C'est bien. Élégantes, variées, sans grandiloquence ? C'est parfait ! Je suis lisible ? C'est que ma calligraphie est facteur de lisibilité pour le correcteur… Ou pas ! Bref, la moyenne sera difficilement assurée si ces fautes sont légion : « une expression écrite défectueuse est inacceptable à ce niveau de qualification » (rapport 2007). Le correcteur retire des points en cas de lacunes graves constatées. Quant à la variété et la clarté de l'expression, on fera idéalement sienne la remarque du poète Max Jacob au jeune Maurice Druon : « ce n'est pas difficile, il suffit, sauf pour un effet volontaire, de ne jamais commencer deux phrases à la suite de la même façon… »

La dissertation est un discours de la recherche de preuves, non un récit, une démonstration, non un discours descriptif. Tout doit être écrit au présent, tout doit être justifié. Que faut-il écrire en premier ? Il est conseillé d'écrire au brouillon l'introduction. De laisser un espace vierge – 2-3 pages, 1 page afin de rédiger directement au propre votre développement à l'aide de vos notes. Une fois celui-ci achevé, de réécrire au propre votre introduction afin de s'assurer de la conformité du développement avec l'exploitation du sujet envisagée dans l'introduction. Et de passer à l'écriture de la conclusion après la recopie révisée de l'introduction : aux seuils de la maison, il s'agit pour l'hôte de donner la meilleure impression !

La citation

Les concours pour les écoles scientifiques demandent que les candidats puissent rendre compte avec précision d'une lecture des œuvres au programme. La mémoire des textes fait par conséquent naturellement partie des qualités évaluables nécessaires au candidat. Savoir fidèlement citer est un gage du respect dû à ces penseurs et poètes qui ont cherché à atteindre une langue nouvelle pour atteindre leur vérité, qui ont écrit donc pour poser et souvent résoudre les complexes questions philosophiques posées par un tel objet d'étude puisqu'au cœur de l'individu, véhicule de ses pensées comme de l'expression de ses passions.

Un devoir sans aucune citation ne sera évidemment pas sanctionné. Il sera pour le moins jugé dommageable à l'exigence d'une pensée riche de l'enseignement et de la restitution de la parole des auteurs étudiés. Mais quelles citations ? Le choix d'une citation n'est pas anodin. Elle peut être une longue phrase, un vers, plusieurs. Ou une courte expression, voire un mot. Dans tous les cas, elle devra être puisée dans la mémoire des œuvres. Les listes de citations proposées et classées plus loin en offre un échantillon. Mais jamais une telle liste ne remplacera un relevé personnel ; tout juste la complète-t-elle et incite-t-elle à enrichir un relevé de son propre cru, qui fasse la preuve d'une appropriation personnelle des œuvres. À ce propos, les citations d'autres auteurs et penseurs viendront compléter ces relevés, à condition de savoir les utiliser à bon escient, replacés dans leur spécificité et surtout sans jamais primer sur les auteurs au programme et la réflexion personnelle.

À quoi sert une citation ? À deux choses essentiellement : une première fonction sera essentiellement décorative et persuasive. En ce cas, le choix du premier type de citation est préférable, démontrant de l'aisance dans l'exploitation des œuvres. Mais il faut prendre garde à ce que cette pratique de la citation ne sonne pas le glas de l'exigence argumentative du discours. En effet, le deuxième type de citation sert à conforter l'argument sans jamais le remplacer. C'est une autre erreur communément commise par le candidat. **La citation ne remplace pas l'énonciation personnelle des idées** (argument et analyse d'un exemple (personnage, situation, épisode, constituants temporel, spatial des œuvres, etc.). Les rapports des concours sont à ce propos terriblement insistants : le patchwork de citations en lieu et place d'une argumentation ne peut en aucun cas permettre de démontrer quoi que ce soit.

La deuxième fonction de l'intégration de la citation, longue, voire courte, est d'offrir l'occasion d'affiner l'argumentation et de préparer les relances d'un paragraphe à l'autre. On voit combien ici le travail dissertatif est délicat en raison d'une exploitation de la citation qui parfois peut mener à remettre en cause un plan qui aurait été mal bâti, mal pensé. En effet, si à l'occasion d'une citation commentée le candidat se laisse conduire par la thèse et ses implications multiples, le risque est grand alors de ne plus pouvoir conduire logiquement à l'argument suivant. Aussi, la citation sera toujours choisie afin de mieux faire comprendre la validité d'un argument qu'elle illustre en prenant garde de tenir les rênes du projet d'ensemble de la partie dans laquelle elle est intégrée. Sinon l'impression d'émiettement guette à tout instant la démonstration.

Une solution sûre pour éviter ce type de débordement courant consiste à **insérer la citation dans le discours** argumentatif, sans coupure syntaxique pour un maximum de confort de lecture, de fluidité et surtout de cohésion. On évitera ainsi d'insérer l'extrait à l'aide des deux points souvent propices à la dérive analytique de la démonstration : la citation ne remplace pas l'argument.

VI. Bonus : réactiver le programme SUP

Rendre justice à la parole

Les candidats des classes spéciales ont abordé en 2011-2012 un programme sur la justice à l'aide d'œuvres qui permettent d'entrevoir des congruences avec le thème nouveau. L'injustice des lois écrites ou coutumières, dans les trois œuvres de l'année dernière, se résolvait ou s'estompait dans les œuvres de fiction par l'intermédiaire d'un jugement modéré et déterminé, d'une parole ferme et mesurée et de chants réconciliateurs au sein de nouveaux lieux de juridiction qui permettent de dire le droit : la scène politique incarnée par la Cité grecque, la scène biblique du déluge final dans le roman américain, chant de joie du cortège final dans *Les Euménides*, engagement du discours christique de Tom Joad lors de ses adieux à sa mère caché derrière un buisson de ronces. Propos que ni l'un ni l'autre ne comprenaient vraiment, disaient-ils, mais que le fils, possédé par une généreuse inspiration, prononce tel une promesse, une prière, un appel à la charité envers les démunis.

Au creux d'un buisson de ronces, à deux pas d'un ruisseau vers lequel il guidera sa mère, le hors-la-loi s'écarte ainsi du chemin de la légalité pour entrer dans son bon droit, celui d'une présence dans l'ombre au chevet des déshérités. Les deux causeurs grecs sont également réunis dans un lieu divin les menant jusqu'au ruisseau des Nymphes, conduit par la malice de l'étrange philosophe qui tente le paradoxe atopique, toujours surprenant, éloignant son ami de cet art oratoire des faux savants, sophistes qui opposent sentencieusement le juste et l'injuste sans en avoir jamais défini la nature : elle est éternel mouvement amoureux vers l'intelligibilité, hors de l'influence des opinions arrêtées, exempt de calcul afin d'atteindre une éthique de la parole juste. Et comment l'atteindre sinon en faisant entendre une voix personnelle, naïve parfois, ironique souvent. Un chant de cigales, celui de l'âme, d'un cœur « en délires » conscient du conflit que la parole doit savoir honorer : « démoniaque et dialectique disent l'un comme l'autre qu'il n'existe pas de discours qui soit un. » (Pascal Quignard, *Petit traité sur les anges, Le Démon de Socrate*).

« Quoi donc se sent ? » interroge de manière impersonnelle Verlaine dans le poème intitulé *Charleroi ?* On comprendra sans doute mieux, après avoir lu la condamnation du Moi par le moraliste Pascal et tout à la fois la fascination pour sa grandeur, la poétique impersonnelle et intimiste verlainienne : celle-ci fait entendre l'ambivalence, vibrer la musique arythmique en des phrases simples et souvent à couverts, laquelle cherche par ce moyen à reproduire l'expérience d'une langue originelle, langage de l'enfance – au sens étymologique de qui ne possède pas encore le langage – que loue le poète : « *Enfants, Dominus vobis-cum* » « Ariettes oubliées », VI. La parole poétique est de cette façon la manifestation d'une recherche, souvent mémorielle et mélancolique, propice à l'effacement de l'*ego* (« béance baveuse du moi » dit le poète Christian Prigent). Elle refuse l'emphase et s'efforce de faire jaillir la **désappropriation prélinguistique du *logos*, au moyen du *logos* qui ne cesse pourtant de l'en exproprier.**

« Y aurait-il des choses qui habitent les mots » ? demande P. Jaccottet poète de l'amour et du deuil. Eschyle dans l'ancien programme montrait également comment une justice pouvait recevoir une double acception et Pascal mériter la « double pensée ». En ce sens, l'examen du thème au programme doit distinguer, dans la double face du signe, le signe sémiotique qui manifeste la faculté de parler, de la sémantique des discours qui produit des messages et des significations. « *Le sémiotique*, dit le philosophe Giorgio Agamben dont j'emprunte ici la réflexion

extraite de son livre *Enfance et histoire, doit être RECONNU* alors que *le sémantique (le discours) doit être COMPRIS* ». Une distinction qui offre de quoi examiner les raisons de la méfiance de Socrate envers les discours écrits et, tout à la fois, leur nécessaire exploitation par le philosophe Platon, se faisant ici poète, qui rend ainsi un hommage nécessairement paradoxal à son maître à penser, plus exactement à aimer. « L'encre du scribe est sans mémoire » dit le poète Africain Senghor dans une chanson de piroguiers qui célèbre l'amour (*Éthiopiques, Congo*) : nos œuvres nous proposent de même un voyage à la source panique et poétique du langage.

VII. Quelques problématiques sur la parole

- Amour de la parole et parole amoureuse
- La comédie du langage
- Place et fonctions du mensonge dans les œuvres
- Parole : sémiotique et sémantique du signe
- Parole et style
- Bien parler, bien écrire
- La vocation de la parole
- La parole lyrique
- La voix philosophique
- L'homme de parole
- La bonne parole
- Parole, éthos, pathos
- Parole et discours rapporté
- Langage, langue, parole
- La parole et le silence
- L'indicible voix de l'éthique
- Parole et enfance
- Parole et mémoire
- Pouvoirs et puissance de la parole
- Langage et mimesis
- Signification, représentation, compréhension
- Les inconstances du cœur
- Rhétorique et dialectique
- Parler, penser
- Parler, communiquer, informer

- Parler, s'exprimer
- Les lieux où l'on parle : aux sources du langage
- Parole et discours
- Parole et mythes
- Parole et connaissance
- Parole et jugement
- Parole, échange, don
- Parler, parler à, parler de, parler pour, entre soi
- Parole, conversation
- Parole, code, message, référence
- Parole, voix
- Qui parle quand je parle ?
- Parole et conscience
- Les démons de Socrate et Verlaine
- La vocation philosophique
- Parole et prière
- Parole et langage des passions
- Ego, logos, Eros
- Parler, est-ce agir ?
- Types de discours : monologue, dialogue, conversation
- Le Verbe
- Parole et rencontre capitale
- Fonctions de la duperie dans les œuvres
- Parole et expérience
- Parole des hommes, parole des dieux
- Origines de la parole, parole des origines
- Le dialogue de sourds et de voyants
- Communication directe, indirecte
- Parole, cri, murmure, silence
- Parole écrite, parole orale
- Parole ou oralité ?
- La mise en scène de la parole

- Les lieux où l'on parle
- Parole et lieux communs
- Parole et ironie
- Parler, avouer
- Animalité dans les œuvres au programme
- Une éthique de la parole
- Qu'est-ce que le mot juste ?
- Les tours de parole dans les œuvres de Platon et Marivaux
- Les actes de parole dans les œuvres au programme.

VIII. Fiches méthodes

La conduite du devoir

A. Introduction

Phase 1 : elle comprend une entrée en matière **rapide** qui mène au sujet. Cette entrée en matière présente une information (si vous choisissez une citation, elle doit être vite remplacée par le sujet) qui mène **par analogie ou par opposition au sujet.**

Phase 2 : le libellé du sujet est **réécrit** entre guillemets (français !).

Phase 3 : elle est consacrée à une **analyse du sujet** : c'est la partie la plus longue et la plus risquée de l'introduction. Ni définition des mots, ni accumulation de remarques. Elle doit dégager synthétiquement (l'analyse se poursuit en partie 1 et suivantes) le sens des termes, l'enjeu, l'orientation argumentative du sujet, la thèse avec la plus grande netteté possible. Ce que pose le sujet, surtout ce qu'il présuppose. Bref l'analyse débouche sur le **problème**. Celui-ci peut être formulé en une ou deux phrases (questions). Guère plus de trois en prenant garde de ne pas créer de confusion avec l'annonce du plan.

Phase 4 : annonce d'un plan, non **pas de manière formelle** : « nous examinerons le bien fondé de l'opinion, puis on en discutera, puis on synthétisera »... mais de manière nette et simple, trois axes qui reviennent à examiner la thèse, ses limites, votre proposition : pas de notion hors sujet qui n'ait été dégagée dans l'analyse précédente !

En tout, veiller à ne pas dépasser la page : trop de longues introductions aux concours font tout à la fois perdre du temps au candidat et empiètent sur la dynamique du développement.

B. Développement

Schéma général : **trois parties nettement distinctes.** Chacune est nettement introduite. Entre la première et la deuxième ainsi qu'entre la deuxième et la troisième : une **transition** qui récapitule. C'est artificiel, mais aux concours c'est un moyen de faciliter la lecture de votre correcteur : il tourne les pages pour vérifier avant de se mettre à corriger pour repérer la construction générale de la dissertation. Chaque partie est de longueur équivalente ! Séparez ces parties

par une ligne blanche ou deux selon la grosseur de votre écriture. Placez une croix ou deux entre l'introduction et le développement, ainsi qu'entre le développement et la conclusion : visuellement, il ne faut laisser de place au doute.

C. Plan

Rappel de la progression et du degré d'adhésion de l'opinion que je formule : **je suppose** (introduction, donc des phrases interrogatives, hypothétiques, des modalisateurs du doute), **je pose** (partie 1, consacrée au bien fondé de l'opinion à examiner afin de la faire comprendre, de l'élucider, de l'illustrer, jusqu'à en montrer le caractère intenable), **je dispose** (partie 2, en mettant au jour les présupposés, en discutant les arguments, les limites, les dangers, les inconvénients, les conséquences et implications de la thèse de l'auteur du sujet que je conteste alors), **je compose** (partie 3, c'est une sorte de **coup de théâtre** graduellement préparé à partir d'un changement de plan, d'autres présupposés, définitions, conceptions, arguments afin de dépasser l'opposition et de réévaluer la thèse initiale : parfois je réfute cette thèse, pour d'autres sujets il s'agit de la nuancer : elle se valide mais pas comme l'auteur du sujet le présuppose), **je propose** (conclusion, elle est récapitulative et ferme, pas de relativisme = tout se vaut et tout est dans tout).

D. le paragraphe

Chaque paragraphe dans le développement **annonce d'abord l'argument** introduit par une **articulation logique** ou un **substitut** grammatical qui fait le lien avec ce qui précède – ce, cette – (sauf le premier paragraphe de la première partie). Seulement après les œuvres – les trois œuvres **!** – viennent illustrer l'argument, le valider, le renforcer, le relativiser, selon). La fin du paragraphe récapitule : qu'avez-vous démontré ? S'assurer d'être dans le sujet : les termes du sujet (tous ou en partie) sont souvent cités – entre guillemets, selon.

Les trois œuvres sont impérativement utilisées dans chaque paragraphe et confrontées selon leur point commun, leur différence : terminer par l'œuvre qui diffère offre souvent le moyen de commencer par elle dans le paragraphe suivant. On les nomme par le nom de l'auteur, le titre souligné, leur genre, etc. (attention à l'orthographe et au soulignement des titres).

E. Expression

Vos phrases ne dépassent pas trois/quatre lignes. Impérativement résoudre les fautes d'**orthographe** les plus rédhibitoires : noms propres, accords, accents, homophones. Une grande variété de **construction grammaticale** des phrases est nécessaire (phrase courte/longue. Sujet-Verbe-Complément/Complément-Sujet-Verbe, phrase assertive-affirmative/négative, simple/complexe, incidente, etc.). La construction de la phrase interrogative n'est pas maîtrisée en règle générale : problème à résoudre absolument. Le **vocabulaire** sera varié autant que possible : le thème offre la possibilité de constituer un répertoire de mots à placer mais attention au jargon. Les paragraphes commencent impérativement par un **alinéa** (retrait de deux carreaux). Lignes terminées sans vide.

F. Présentation

Écriture soignée et lisible, titres soulignés. Bref tout doit concourir à gêner le moins possible la lecture. Pas de correcteur blanc ! Pas de « etc. », pas de parenthèse, pas de points de suspension. Les parties doivent avoir une **longueur équivalente.**

Estimations d'un *Chronométrage du travail* : en 4 h/en 2 h 30 ou 3 h :

1) Analyse du sujet et construction du plan : ± 45 mn/± 30 mn
2) Rédaction au brouillon de l'introduction : ± 30 mn/± 15 mn
3) Rédaction du développement : ± 2 h 15 mn/± 1 h 30 mn
4) Recopie de l'introduction, rédaction de la conclusion, vérifications d'usage : ± 30 mn/± 15 mn

Trouver une problématique

1. Quoi ?

Les deux premières parties de la dissertation consistent à examiner la thèse et ses limites, insuffisances, dangers (antithèse). La troisième consiste à dépasser l'opposition à la thèse.

2. Comment ?

En trouvant le problème, *c'est-à-dire le présupposé.* Le sujet n'est pas le problème. Autrement dit, le sujet présente un problème sous-jacent passé sous silence en raison de présupposés souvent absents, de non-dits. Il s'agit de les découvrir. Au nom de quel principe, de quelle loi, de quel choix, de quelle conception, idéologie ou de quelle valeur (= règles, conventions, principes, lois, etc.) l'auteur de la thèse présente dans le libellé dit-il ce qu'il dit ? Tels sont les présupposés, rarement dégagés, à retrouver dans la citation d'auteur. On peut aussi dire que le problème, c'est la question dont le libellé serait la réponse. L'argumentation, ce n'est pas seulement une thèse (une opinion justifiée) assortie de son argument (qui le soutient ou le réfute). C'est aussi une articulation logique (en logique, on appelle cela une « loi de passage » qui valide la relation entre thèse et argument) entre ces deux ingrédients (argument-opinion) à l'aide de présupposés sur lesquels se fonde la validité de l'articulation. C'est l'aire de jeu du problème. Vous devez la retrouver. En voici le moule :

À propos de… X pense que… car… **puisque…**

Habituez-vous à reformuler le sujet de manière à retrouver ces ingrédients. Utilisez les termes du sujet de manière à ne pas le dénaturer.

3. Ce qu'est un présupposé

C'est une hypothèse de travail. Souvent le sujet présuppose admis ce qui est en réalité à discuter, une définition donnée à un mot central absent de la discussion et qu'il s'agit de redéfinir. C'est le fond du débat à partir de quoi se construit votre problématique. Alors que les deux premières parties sont fondées sur les mêmes présupposés, la troisième partie consiste donc à dire

pourquoi la question ne se pose pas dans ces termes. C'est bien pourquoi il faut garder le sujet sous les yeux et prendre en compte sa formulation (mots, syntaxe, énonciation et appréciation, à tester pour trouver les présupposés d'un sujet). **Ainsi le présupposé permet-il souvent de dire pourquoi l'auteur de la citation ne croit pas si bien dire, ou pourquoi ce qu'il déplore est en fait appréciable, ou l'inverse.** Ce recadrage (changement de présupposés) du problème est donc un moyen de venir pour ainsi dire à bout de la réflexion en l'exploitant complètement, en en examinant les enjeux, les intérêts, les perspectives pour la bonne intelligence du sujet.

En bref, thèse et antithèse admettent les mêmes présupposés, mais la troisième partie repose sur d'autres présupposés. La problématique porte sur la remise en cause des présupposés, un rapport entre l'explicite du sujet et son implicite.

IX. Glossaire : les mots de la dissertation

Antithèse : elle ne consiste pas à s'opposer radicalement à la thèse, mais à construire une opposition partielle en envisageant les limites, les insuffisances, les dangers de la thèse précédente.

Argument : c'est une raison qui soutient une opinion, en limite le caractère discutable. Un argument peut avoir diverses valeurs logiques. Répondre aux questions qui ? quoi ? comment ? où ? quand ? pourquoi ? (QQCOQP) permet de trouver des arguments et de les relier au sein de chaque partie de manière logique et selon une progression qui va de l'adhésion totale à l'adhésion partielle.

Argument d'autorité : défaut majeur des devoirs, l'argument d'autorité à l'occasion d'une citation ou mention rapide d'un constituant des œuvres à quoi on se rallie sans autre commentaire ni discussion.

Citation : on préférera la citation intégrée au discours à l'aide de la citation entre guillemets sans rupture syntaxique.

Cohésion : la dissertation consiste à éviter les ellipses, les allusions, l'absence de progression. On utilisera des connecteurs logiques, on rédigera des étapes récapitulatives, on utilisera constamment les termes du sujet afin de gagner en cohésion. Afin d'éviter tout changement brutal de cap (notamment en insérant dans son propos une notion sans nécessité apparente), on devra se donner un cap (voir *Problématique*) et relier donc les paragraphes les uns aux autres à l'aide de reformulations substitutives et/ou de connecteurs logiques.

Comparatisme : obligation d'utiliser toutes les œuvres dans chaque paragraphe. On évitera l'énumération d'exemples en reliant par un connecteur logique les analyses.

Conflit interprétatif : contrairement à la démarche fondée sur l'opposition de thèses (thèse/antithèse), on considérera le sujet comme une invitation à construire un conflit d'interprétations. C'est pourquoi la dissertation n'oppose pas des thèses pour les surpasser, les dépasser, les relativiser, mais élabore un conflit de valeurs qu'une synthèse neutralise, dépasse, englobe.

Dialectique : démarche générale ou plan d'ensemble de l'argumentation. La dialectique consiste à envisager le sujet comme un conflit interprétatif entre deux thèses qu'il s'agit de dépasser ou de neutraliser.

Dialogisme : la dissertation est un exercice dialogique. Elle consiste à dialoguer avec d'autres, auteur de la citation quand le sujet en présente une (cas le plus fréquent), mais aussi avec

d'autres, les auteurs au programme, d'autres penseurs de la parole afin de mesurer la validité de leurs thèses en fonction du projet problématique mis en place.

Discussion/discuter : il s'agit d'inscrire des idées sous la forme d'un débat d'opinions contradictoires, lequel se réduit schématiquement, et souvent maladroitement sans *modalisateur*, à l'opposition entre un *pour* et un *contre*. Erreur à proscrire.

Exemple : on distinguera l'usage illustratif des œuvres au programme de leur usage à des fins analytiques. Les œuvres ne servent pas d'exemple, mais d'arguments qui soutiennent une opinion et en limite le caractère discutable. L'inventaire des exemples est le défaut majeur de l'exploitation des œuvres dans l'exercice de la dissertation. Le deuxième défaut est l'allusion : manque de précision et de commentaire de la mention de tels ou tels constituants des œuvres.

Présupposé/Posé : un sujet présente deux problèmes. L'un est posé. L'autre est présupposé. Une problématique consiste à lier ce problème posé à cet autre présupposé afin d'en mesurer la pertinence.

Problématique : c'est le cap pris par l'auteur de la dissertation. Elle est hypothèse qui remet en cause l'adoption de tel ou tel présupposé pour soutenir une thèse. On y opposera d'autres présupposés pour soutenir la thèse du sujet, ou l'on conservera les mêmes présupposés mais pour soutenir une autre thèse. Elle se pose sous diverses formes, interrogative directe ou indirecte le plus souvent. Parfois une formule paradoxale.

Schéma argumentatif : il s'agit de désigner par là un rapport entre l'argument (car) et la thèse (donc). Pour que ce rapport soi recevable, il doit reposer sur une sorte de super argument appelé présupposé (puisque) indiscutable et indiscuté. Le discuter permet de dépasser et parfois de résoudre, même provisoirement, le débat contradictoire.

Sujet : il est constitué d'un libellé (souvent une citation, une question) suivi d'une consigne. Le sujet n'est pas le problème dont il faut débattre mais une question à laquelle il faut répondre.

Thèse-Opinion : une thèse est une opinion justifiée par l'argument. La thèse est le constituant principal du libellé du sujet. C'est ce qu'il faut mettre en question grâce à une problématique qui, elle, permet d'orienter un débat.

Topos : ou développement hors sujet. Défaut d'adaptation des connaissances, les topos font toujours apparaître un manque de problématisation. En théorie, tout contenu qui n'est pas adapté au sujet. La disparition des termes du sujet dans une troisième partie en est systématiquement le signe.

Création littéraire et inconscient

IRÈNE MOILLO

SUJET

PLAN

On ne peut évacuer de l'observation d'une œuvre, démarche dans laquelle deux individualités, au plus intime d'elles-mêmes, vont se trouver impliquées, la part de subjectivité du phénomène de compréhension, donc le caractère humain qui a également présidé à la création. Aussi posera-t-on le postulat de la primauté de l'inconscient, « la matrice, l'arrière-plan et le fondement de tous les phénomènes différentiés que nous appelons psychiques : la religion, la science, la philosophie, l'art » (Jung) dans l'élaboration de l'œuvre d'art en général et de l'œuvre littéraire en particulier et conséquemment, nous admettrons la *psychologie des profondeurs* en tant que valeur opératoire puisque le processus de la création littéraire passe par la projection et l'objectivation de contenus psychiques dont l'écriture est la transcription décodée, aussi observer une œuvre c'est aller à la rencontre d'une psyché…

La psychologie jungienne reste, en effet, une approche consciente dans laquelle on observe des matériaux subjectifs en sachant que les émotions sont partie intégrante de la psyché, celle de l'auteur, celle de l'observateur, que tout ce qui se dit, s'écrit, est par définition subjectif. Ainsi l'on tentera de donner à cette chose écrite, l'œuvre littéraire, considérée du dehors, un sens autre que celui qu'elle manifeste, un sens psychique ; le processus créateur, que la psychologie analytique nomme « complexe autonome » parce qu'il a une vie psychique indépendante de la conscience, qu'il apparaît ou disparaît, sera ainsi considéré de l'extérieur dans œuvre où il se concrétise, où il se fait image, expression, symbole du monde d'en bas, l'inconscient foisonnant d'une vie silencieuse, inconnue et toujours active, un monde imprévisible, surtout pour la conscience au pouvoir arbitraire : « …L'intrigue trouvée, écrit le célèbre Robert Van Gulik, et les personnages en place dans le décor convenable, la rédaction proprement dite avance assez rapidement et une foule de détails variés me viennent à l'esprit et se casent à l'endroit voulu… Le plus difficile est d'interdire à mes héros d'en faire trop à leur tête. Certains de mes

personnages s'emparent tellement de mon esprit que je suis tenté de les laissés faire des choses qui n'ont aucun sens direct ou indirect avec l'action, ce qui ne convient pas au genre policier» car il y a distinction entre le moi conscient et la dynamis inconsciente à l'activité incessante.

Puisque tout ce qui agit est réel, nous dirons que l'inconscient est une force agissante, un impératif, qui se manifestera par le biais de représentations, dans les imaginations, fantasmes de la *création littéraire, romanesque* ou *poétique*, révélatrice du monde d'en-bas, un lieu mythique d'où viennent des messages auxquels l'artiste ne peut rester sourd : « Un jour sortie de nulle part, me vint l'image très claire d'un jeune homme déversant de la monnaie dans la grille d'une bouche d'égout, devant la petite maison de banlieue qu'il habitait. Rien d'autre. Image si précise (et d'une bizarrerie tellement dérangeante) qu'il me fallait bâtir une histoire autour d'elle. Elle m'est venue sans heurt, sans une seule hésitation, me confortant dans ma conviction que les histoires sont des artefacts : non pas des choses fabriquées, des choses que nous créons (et dont nous revendiquons la paternité) mais des objets préexistants que nous allons dénicher» (Tout est fatal, Stephen King).

Quand Paul Valéry disait de ce vers du Cimetière Marin dont on lui demandait le sens «Quand il m'est venu, nous étions deux à le savoir: Dieu et moi. J'ai oublié et maintenant il n'y a plus que Dieu...», il se référait à l'énergie psychique ou la libido, car en langage psychologique ce «Dieu et moi», ou avoir Dieu en soi, exprime dans l'acte créatif l'intensité de l'énergie psychique, sorte de rayonnement d'un soleil-père créateur et fécondateur, la tendance génératrice, créatrice, la libido, dans sa relation au Moi.

Par ailleurs, à la base de toute expérience humaine existe ce que l'on peut appeler une *réalité fondamentale*, correspondant à une disponibilité subjective, a priori inconscient, structure préformée du psychisme, l'archétype. L'**Anima,** le côté féminin caché des hommes, l'**Animus,** côté masculin de la femme, l'**Ombre**, la **Persona** sont les archétypes qui viennent le plus fréquemment perturber ou influencer le Moi.

À l'origine de l'œuvre se trouve l'archétype de la création, complexe autonome, qui développe une sorte de possession incontrôlable, «quand il arrive qu'elles (les âmes) aperçoivent quelque chose qui ressemble aux choses de là-bas, ces âmes sont projetées hors d'elles-mêmes et elles ne se possèdent plus. Elles ne savent à quoi s'en tenir sur ce qu'elles éprouvent, faute d'en avoir une perception satisfaisante... » (*Phèdre*), en l'être élu et qui par sa « charge spécifique » développe en lui des effets numineux, un fascinosum, psychologiquement porteur d'un pouvoir de fascination ou numinosité, se manifestant sous la forme d'affects intenses, « la folie dispensée par les dieux » (*Phèdre*), polarisant son déroulement psychique dans la voie de la création dont résultent l'expérience philosophique, poétique, romanesque. Un emportement, «transe bacchique», un raptus, une impulsion qui annihile toute résistance, s'empare du conscient de l'écrivain attentif à ce qui s'éveille en lui sous l'intensité de la charge émotionnelle. Une dynamique le conditionne indépendamment de sa volonté, « il est possédé par un dieu... » (Phèdre) d'où le caractère contraignant voire irrationnel et fulgurant lié au processus de la création expression du numineux qui s'y attache c'est-à-dire le sentiment d'une présence «Vraiment j'habite la gorge d'un dieu » (Éloges, Saint-John Perse), qualifiée par les Anciens de divine (numen), qui exerce sur l'imagination une influence captivante et excitante, processus psychique, état émotionnel, élan pulsionnel qui s'accomplira sous la forme de l'œuvre, expression de pulsions inconscientes auxquelles s'attache une forte affectivité et menée jusqu'au conscient du créateur.

De sorte que le fait "création", produit de l'activité psychique, en tant qu'évènement naturel donc immotivé, s'affirme comme caractère inconscient, indépendant et hors du contrôle de la conscience qui concrétisera les projections nées de contenus subjectifs sous forme d'œuvres littéraires. Pour l'artiste le véritable Moi n'est pas l'ego qui juge, pense et raisonne mais cette « âme », le siège d'un certain contenu idéal qui gît en l'obscur de ses fonds et qu'il appelle à se révéler, impérieusement, dans l'aventure de la création artistique. Si l'écrivain pense qu'elle n'est que le produit de son imagination et qu'il peut, a volonté, contrôler ou non, cette production, il se trompe même s'il est convaincu de sa liberté en ce domaine, illusion de sa conscience, l'intelligence seule, l'intelligence spéculative, la pensée dirigée, relèvent de la conscience. Personnages et situations se sont élaborés en lui de manière mystérieuse, fruit de l'impulsion créatrice « irrégulière et despotique » ; elle appartient au domaine de l'Autre en soi, de l'irrationnel qui n'est pas le déraisonnable, « La troisième forme de possession et de folie est celle qui vient des Muses. Lorsqu'elle saisit une âme tendre et vierge, qu'elle l'éveille et qu'elle la plonge dans une transe bacchique qui s'exprime sous forme d'odes ou de poésies [...]. Mais l'homme qui, sans avoir été saisi par cette folie dispensée par les Muses, arrive aux portes de la poésie avec la conviction que, en fin de compte, l'art suffira de faire de lui un poète, celui-là est un poète manqué ; de même, devant la poésie de ceux qui sont fous, s'efface la poésie de ceux qui sont dans leur bon sens » (*Phèdre*).

On peut considérer la création, ce phénomène arbitraire qui échappe à la volonté, comme une perte d'équilibre du conscient auquel se substitue l'activité automatique et instructive de l'inconscient « grâce à la puissance qui appartient à l'âme » (*Phèdre*) et par-là visant peut-être, à donner un nouvel équilibre au Moi de l'artiste, probablement recèle-t-elle une fonction compensatoire pour le créateur, fonction qu'assume souvent le rêve pour le rêveur. Si l'on se réfère aux deux types de dynamisme, « la dynamique inconsciente » de chacun distincte « de la dynamique archétypique », on se trouve à cette intersection où se croisent le vécu individuel et le vécu universel qui est en chacun de nous. La création littéraire certes relève du vécu individuel tel qu'il peut s'y exprimer mais encore de la résurgence des « contenus psychiques suprapersonnels » qui vivent toujours en nous, fond d'idées commun aux hommes, donc dans l'imaginaire d'un écrivain et s'emparant intuitivement de lui « Comme je l'ai dit toute âme humaine a, par nature, contemplé l'être ; sinon elle ne serait pas venue dans le vivant dont je parle. Or se souvenir de ces réalités-là à partir de celles d'ici-bas n'est chose facile pour aucune âme ; ce n'est ni pour toutes celles qui n'ont eu qu'une brève vision des choses de là-bas, ni pour celles, qui après leur chute ici-bas ont [...] oublié les choses sacrées dont en ce temps-là elles ont eu la vision. [...]. Or, quand il arrive qu'elles aperçoivent quelque chose qui ressemble aux choses de là-bas, ces âmes sont projetées hors d'elles-mêmes et ne se possèdent plus» (Phèdre). Aussi l'imagination créatrice, est-elle le langage privilégié de l'« âme », elle est l'« âme » en acte.

Par ailleurs, chez le créateur, doué d'une puissante intuition pour percevoir les processus intérieurs, la frontière entre conscient et inconscient se fait perméable, aussi, par cette relative suppression des barrières intérieures, les contenus produits par l'inconscient, sous l'impulsion de l'archétype correspondant chargé d'énergie, sont bien assimilés, c'est-à-dire compris et intégrés au conscient par l'écriture qui les transforme et les transmue à la manière d'un crible, en œuvres littéraires. La pulsion créatrice se trouvera comme filtrée par la conscience qui assimile, « contrôle », et modifie ce qui surgit sous l'effet de l'archétype à travers l'écriture qui va exiger attention et rigueur. De leur action conjointe la pulsion créatrice se commuera ainsi, par le biais des mots, en substance littéraire. On conjecture que la réalisation de l'œuvre, ce

besoin particulier de s'exprimer, issue d'une matrice vivante où elle germa, « être possédé par les Nymphes [...] (qui inspirent) des transports divins » (Phèdre) reste fondamentalement la quête primordiale d'une existence, les « Nymphes » sont une métaphore de l'**Anima.**

Transcription d'une expérience individuelle, l'œuvre littéraire, pétrie d'émotions, d'affects, très intiment liée au sentiment, met en mots, lui donnant ainsi sens et valeur, l'irruption, avec leur charge énergétique, d'images et de pensées situées en dessous de la frontière conscient/inconscient « les biens les plus grands nous viennent d'une folie, qui, à coup sûr, est don divin »(Phèdre). Ce que l'on observe, par le biais du texte c'est la réalité psychique, invisible, réelle même si l'on se situe en dehors de toute expérience sensible, ainsi le texte manifeste, psychologiquement parlant, une signification cachée, secrète ; en effet, cette suite de contenus psychiques projetés et objectivés s'offre comme le SYMBOLE, au sens jungien du terme, de la confrontation du créateur avec le monde obscur, où l'œuvre a trouvé son origine, elle figure l'union de deux opposés, conscient/inconscient, croisée de structures apparemment antinomiques, qui réalise une forme idéale d'équilibre, impliquant « quelque chose de plus que (son) sens évident et immédiat » (Jung).

Les symboles sont à la fois un stock d'images propres à chaque individualité, et des images à l'existence permanente, « héritage de l'esprit humain », que nous portons tous, les images *collectives, images archétypiques.*

Ainsi *Les Fausses Confidences,* dans leur déroulement, incarnent l'instance de **la Persona**, le masque sous lequel se cache le vrai visage mais qui est aussi une manière d'outil psychologique pour se dépasser soi-même, quand Marivaux écrivait, était, de son vivant, joué, il s'exposait et cela demande une énergie psychique dans laquelle intervient le côté positif de la Persona image archétypique que portait Marivaux et qu'il a projeté et objectivé dans cette dramaturgie de l'apparence que sont Les Fausses Confidences. Et par là on comprend à quel point l'œuvre écrite résulte de la collaboration intelligente des forces inconscientes et du conscient.

La Persona, personnalité artificielle, est notre dispositif d'adaptation au monde, vivre en société impose une certaine conduite que l'on doit s'efforcer de respecter sans confondre sa vérité intérieure avec le masque. Elle nous permet et de faire impression sur les autres et de cacher notre intériorité profonde à leur curiosité. Cette instance représente notre côté social, communicatif, notre ouverture aux autres, elle nous permet, « formation de compromis », de jouer un rôle actif au sein de la société. Ce que développe la pièce.

Néanmoins grande reste la tentation d'être ce que l'on paraît, car souvent plus facile quoique dangereux car on risque de s'identifier à sa Persona qui n'exprime rien de l'individualité réelle s'opposant même à la réalité de l'être. Cette fusion, qui pousse à s'identifier à ce que les autres pensent que l'on est mais que l'on n'est pas, en exprime le côté négatif, alors la Persona devient comme une tunique de Nessus, elle colle à la peau, on se trouve prisonnier, condamné à ne jamais montrer son vrai visage au monde mais « le miroir se trouve derrière le masque »...

Avec *Les Fausses Confidences* s'objective la dramaturgie de l'extérieur/intérieur jusqu'à l'instant où le masque tombera, où l'apparence auquel le Moi conscient s'était identifié, Moi que figure, par exemple, Dorante, en tant qu'individu dans la société, va céder et que la vérité profonde de son être se fera jour, la révélation de l'amour peut symboliser, en langage psychologique, la révélation de l'individualité dont la Persona ne donnait que l'illusion, révélation sur laquelle viennent se briser les conventions sociales et l'identification du Moi conscient à sa Persona,

c'est alors que la communication ambiguë, les tours et les détours du langage cessent « Que vous m'aimez Madame ! Quelle idée ! qui pourrait se l'imaginer ?/Et voilà pourtant ce qui m'arrive/Je me meurs... Cette joie me transporte je ne la mérite pas... Dans tout ce qui s'est passé chez vous il n'y a rien de vrai que ma passion qui est infinie... l'aveu que vous m'en faites vous-même dans un moment comme celui-ci change tout. Ce trait de sincérité me charme, me paraît incroyable, et vous êtes le plus honnête homme du monde » et par-delà le tendancieux des apparences « Tous les incidents qui sont arrivés partent de l'industrie d'un domestique qui savait mon amour, qui m'en plaint, qui par le charme de l'espérance, du plaisir de vous voir, m'a pour ainsi dire forcé de consentir à son stratagème ; il voulait me faire valoir auprès de vous. Voilà, Madame, ce que mon respect, mon amour et mon caractère, ne me permettent pas de vous cacher. J'aime encore mieux regretter votre tendresse que la devoir à l'artifice qui me l'a acquise ; j'aime mieux votre haine que d'avoir trompé ce que j'adore. [...]/Monsieur le Comte, il était question de mariage entre vous et moi, il n'y faut plus penser : vous méritez qu'on vous aime ; mon cœur n'est point en état de vous rendre justice, et je ne suis pas d'un rang qui vous convienne ».

Chacun des deux héros découvre sa vérité vraie par-delà sa vérité feinte, la révélation de l'amour exprime symboliquement le « chercher à naître à soi-même », le cheminement du processus d'individuation, c'est-à-dire de la transformation de la personnalité, un développement individuel, par une modification de structure interne, vers l'authentique individualité, « Il faut que l'homme arrive à saisir ce qu'on appelle « forme intelligible » allant d'une pluralité de sensations vers l'unité qu'on embrasse au terme d'un raisonnement ». Ce qu'en langage jungien on appelle le **Soi**, l'archétype de la totalité et de l'unité. Alors se déchire le masque de l'adaptation aux conventions sociales.

Ces textes offrent, parfois, l'illustration de l'expérience que l'individu peut faire, presque toujours par le conflit, avec l'interlocuteur intérieur, l'**Ombre**. On ne peut nier l'importance émotionnelle, donc la relative autonomie, du côté ténébreux de notre nature, le côté suspect, sombre de la personnalité aussi rencontre-t-on fréquemment l'Ombre comme personnalité active dans la littérature production normale de l'imagination créatrice, tels le second Faust de Goethe, l'Elixir du Diable de E.T. Hoffmann ou encore L'étrange cas du docteur Jekyll & de Mister Hide de Stevenson comme Les grands chemins de J. Giono......

Dans *Les Fausses Confidences* deux personnages sont complémentaires, Dorante/Dubois, traduction en « images », histoire symbolique, d'un processus révélateur de l'activité psychique, soit la confrontation du conscient, du Moi objectivé par Dorante avec son **Ombre**, le machiavélique valet, Dubois, celui qui tire les ficelles, moteur de l'action, l'Autre en soi qui s'oppose au Moi, diurne en son essence. La pièce devient ainsi le cadre de cette représentation.

À travers la relation maître/valet s'offre un symbole intéressant de l'Ombre qui s'enracine en chaque individu, – la figure de l'Ombre émanation du Collectif appartient à l'inconscient personnel pour le temps d'une existence –, représentant le côté opposé, opaque du Moi, le psychisme obscur proche du monde des instincts, « Malepeste ! Sa folie est de bon goût ».

S'alimentant de la personnalité, conscient – inconscient sont deux opposés qui ont besoin l'un de l'autre « vous n'avez rien dit de notre projet... Et j'aurais garde de lui confier notre projet, non plus qu'à personne, il me paraît extravagant à moi qui m'y prête », l'Ombre, toujours personnifiée, qui a besoin d'un partenaire de même sexe, est loin de n'être que négative, inamicale pour le Moi, le partenaire obscur a aussi des aspects positifs, « je suis content de vous. Vous

m'avez toujours plu ; vous êtes un excellent homme, un homme que j'aime », mais regarder du côté de l'Ombre n'est pas toujours pour le Moi un exercice agréable « tu m'as servi, je n'ai pu te garder ».

À l'attitude externe du Moi/Dorante apparemment sincère, droit, sympathique, naïf même, « un excellent homme », son attitude habituelle sans doute, « il a bonne mine », apparemment intègre, probe n'ayant « pas trop l'air de ce qu'il est », honnête « Je t'avoue que j'hésite un peu [...] Dans l'agitation des mouvements où elle est, veux-tu lui donner encore l'embarras de voir subitement éclater l'aventure ? » s'oppose l'attitude interne équivoque, incarnée dans le double ténébreux, Dubois, « Si je le connais, Madame ! Ah ! vraiment oui, et il me connaît bien aussi », machiavélique, « il est bon de jeter dans tous les esprits les soupçons dont nous avons besoin », stratège cynique, « tant mieux pour vous, et tant pis pour elle. Si vous lui plaisez, elle sera si honteuse, elle se débattra tant, elle deviendra si faible, qu'elle ne pourra se soutenir qu'en épousant ; vous m'en direz des nouvelles », qui symbolise tout ce qui psychologiquement est mauvais donc banni du conscient, comme les pulsions animales « Il me semble que je vous voie déjà en déshabillé dans l'appartement de Madame », intrigant, pipeur, virtuose du mensonge « Il est essentiel que les domestiques ne sachent pas que je vous connaisse... Vous réussirez vous dis-je. Je m'en charge, je le veux ; nous sommes convenus de toutes nos actions ; toutes nos mesures sont prises. [...] Je sais mes talents, je vous conduis », l'inquiétant (et puissant) valet, nécessairement toujours présent même quand il n'est pas en scène, expression du côté obscur de la personnalité, a un fort ascendant sur le Moi obéissant en automate à son éminence grise en lui, qui ourdit, manipule, manigance « Elle n'en réchappera pas ; c'est autant de pris... Oh ! oui point de quartier. Il faut l'achever pendant qu'elle est étourdie. Elle ne sait plus ce qu'elle fait. Ne voyez-vous pas qu'elle triche avec moi [...] Il est trop tard l'heure du courage est passée. Il faut qu'elle nous épouse [...] Voulez-vous qu'elle soit de bonne humeur avec un homme qu'il faut qu'elle aime en dépit d'elle ? Cela est-il agréable ? Vous vous emparez de son bien, de son cœur ; et cette femme ne criera pas ? ».

Le texte d'un point de vue psychologique peut signifier aussi que le Moi est enfin à l'écoute de son inconscient qui lui donne une perception objective de lui-même dans une prise soudaine de conscience de l'Ombre jusque-là refoulée, ces arrière-plans que le Moi refusait de connaître ou voulait oublier, dans la salutaire reconnaissance des aspects sombres de la personnalité « je n'en suis pas moins sensible à ta bonne volonté Dubois, il t'est venu dans l'esprit de faire ma fortune, en vérité il n'est point de reconnaissance que je te doive ». De sorte que le couple Dorante/Dubois symbolise l'affrontement, toujours constructif, chez l'individu, entre monde extérieur, monde de la conscience, et monde intérieur, le côté sombre, peu scrupuleux, dont déjà Marivaux eut l'intuition « ...dans chaque homme il y en a deux : pour ainsi dire, l'un qui se montre et l'autre qui se cache » (Le cabinet du philosophe).

La pièce se présente donc, du point de vue psychologique, comme une mise en images d'une donnée d'ordre intérieur. Elle objective le rapport de l'individu avec l'Ombre, qui en tant que somme des défauts est assez aisément accessible à la conscience par une certaine autocritique, à la rencontre de sa vérité, dans les replis les plus obscurs du non-moi, à travers les processus naturels de transformation, cessant d'être dominé par l'Ombre, son influence occulte, son autorité cachée que Dubois exprime parfaitement, afin de se constituer, peut-être, en unité cependant jamais totale, sur la voie de son individuation, ce que symbolise aussi le rejet du masque, la **Persona**... Jung nous a appris que la réciprocité des contraires, le positif du négatif

et le négatif du positif sont au cœur même de l'existence, c'est l'expérience dionysiaque de Nietzsche, une descente au plus profond des enfers avant d'être initié au secret, c'est-à-dire tirer profit des processus inconscients.

Quant à Platon, dont Socrate et Phèdre sont les projections qu'objective le texte dialogué, il fait de la psyché une triade de laquelle il donne une image unitaire « Au commencement de ce mythe, nous avons, dans chaque âme, distingué trois éléments, deux qui ont la forme d'un cheval, et un troisième qui a l'aspect d'un cocher.… Il faut donc se représenter l'âme comme une puissance composée par nature d'un attelage ailé et d'un cocher. Dès lors, dans notre cas, c'est quelque chose de difficile et d'ingrat que d'être cocher. [...] celui qui commande est le cocher d'un équipage apparié », néanmoins cette psyché repose, dynamiquement « le cheval en qui il y a de la malignité rend l'équipage pesant, le tirant vers la terre, et alourdissant la main de celui des cochers qui n'a pas su bien le dresser. [...] » sur des facteurs contraires, antagonistes, le *cheval noir*, – (le cheval psychologiquement a des caractères qui reviennent à l'inconscient de l'homme) –, concrétisant la constituante inférieure, négative de la personnalité, le monde des pulsions, des composantes animales, l'**Ombre** et le *cheval blanc*, le côté conscient, le monde des conceptions spirituelles « (quand) l'emporte ce qu'il y a de meilleur dans l'esprit, la tendance qui conduit à un mode de vie réglée et qui aspire au savoir. Bienheureuse et harmonieuse est l'existence qu'ils passent ici-bas, eux qui sont maîtres d'eux-mêmes... eux qui ont réduit en esclavage ce qui fait naître le vice dans l'âme et qui ont libéré ce qui produit la vertu ». Cependant on ne peut pas se débarrasser des antagonismes latents, ils forment l'élément structural de la psyché « de ces deux chevaux... l'un est beau et bon [...], d'une race bonne et belle, alors que dans l'autre est le contraire et d'une race contraire ». Cette métaphore illustre la nature contradictoire humaine, « Au début tous deux résistent et s'indignent qu'on les oblige à faire quelque chose de terrible et qui est contraire à la loi. Mais à la fin quand le mal ne connaît plus de borne, ils se laissent entraîner et consentent à faire ce à quoi on les invite », ainsi l'union des contraires en créant la tension des opposés, engendre la tension énergétique, source de vie, mais pour cela il faut que les contenus inconscients deviennent conscients soit la prise de conscience de l'Ombre, et non point se mutiler psychiquement « ...le cocher [...] tire encore plus violemment le frein du cheval emporté par la démesure, l'arrache de ses dents, fait saigner sa langue injurieuse et ses mâchoires, [...], "il le livre aux douleurs" », reconnaître et accepter l'Ombre, faire que la disjonction intérieure devienne conjonction, dans la tentative d'union des opposés, conscient/inconscient, le *cheval blanc*/le *cheval noir*, en sachant que l'image unitaire de la psyché que donne Platon ne s'observe pas, il n'y a nul aurige dans la psyché humaine pour maîtriser un tel attelage, aussi chacun pourrait avec Faust s'écrier « deux âmes, hélas ! habitent dans ma poitrine. ». L'être humain est fait d'instabilité intérieure, « donnant toutes les peines du monde à son compagnon d'attelage », contradictions et déchirements, l'envol sublime de l'esprit « il aime l'honneur en même temps que la sagesse et la pudeur, il est attaché à l'opinion vraie » peut cohabiter avec les pires turpitudes, Platon savait qu'une chose vile engendre dans l'âme quelque chose de vil « ses yeux gris injectés de sang, il a le goût de la démesure et de la vantardise ». Le *cheval noir*, objective ainsi le monde chthonien dont l'image a des traits universels, la « bête noire » ou le double projeté, côté obscur et inconscient, partie inférieure de la personnalité, le *cheval noir*, se caractérise par la « désobéissance » ce qui signifie que l'Ombre ne se conforme ni aux règles ni aux lois de la conscience il ne faut pas feindre d'en ignorer l'activité inconsciente.

Déjà les Latins nommaient le poète « Vates» ou l'inspiré des dieux, cette antonomase traduit l'idée que le poète, mieux que les autres hommes, a le pouvoir de faire jaillir de l'inconscient les processus créateurs dont le siège n'est pas dans le conscient qui élabore, raisonne, série. Ainsi dans leur grande majorité les *Romances sans paroles* apparaissent comme la mise en œuvre onirique d'actions, d'événements, de descriptions, d'incidences subjectives, de contenus mentaux, que teinte un vague irréel, parfois inquiétant, elles sont autant de fragments psychologiques élaborés et projetés par le poète. Vision intérieure, expérience intime, nées de l'âme bien plus que de l'objet et qui par la création poétique accède à la lumière de la conscience dans une tentative d'accorder monde intérieur et vision du monde réel : adaptation esthétique du visible aux pulsions, de la réalité extérieure à la subjectivité qui se construit sur un ensemble de contraires non personnels : bien/mal, beau/laid, lumière/ténèbres… Ces **Romances** objectivent l'exploration de l'obscur de l'univers le plus intérieur du poète. Formes et cadre ne sont qu'apparemment ce qu'ils semblent décrire, même si la projection concorde parfois avec une qualité inhérente à l'objet, le contenu projeté n'en existe pas moins, il forme une partie de l'imago de l'objet, de sorte qu'il échappe à la conscience et a une vitalité propre « Dansons la gigue ! »…

Ces poésies objectivent une identité inconsciente avec le monde extérieur qui met en jeu son capital de disponibilité intérieure ; apparemment, en lui, gisait quelque chose qui allait à sa rencontre, qui lui correspondait, un espace intérieur assez vaste pour recevoir les contenus venus du dehors, cependant les images expriment moins une réalité qu'un ressenti, et n'ont que peu à faire avec les choses désignées car des motivations inconscientes sont à l'œuvre dans le choix des thèmes, ainsi la teneur cachée de cette poésie onirique se révèle souvent comme assez étrangère au sens du concret, et parfois même abstruse. Le rapport avec la réalité, comme dans le rêve, est relatif, tout se déroule en fait au sein du poète car relevant surtout d'une vision affective, subjective, donc symbolique « L'allée est sans fin/Sous le ciel divin/D'être pâle ainsi :/ Sais-tu qu'on serait Bien/Sous le secret de ces arbres-ci ? », « La neige incertaine luit comme du sable » « L'ombre des arbres dans la rivière embrumée/Meurt comme de la fumée/Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles/Se plaignent les tourterelles », souvent insolite montrant l'activation de l'inconscient « Je devine à travers un murmure,/Le contour subtil des voix anciennes/ Et dans les lueurs musiciennes,/Amour pâle, une aurore future ! », « C'est le chien de Jean de Nivelle Qui mord sous l'œil même du Guet Le chat de la mère Michel. François-les-bas-bleus s'en égaie », « Gares prochaines, Gais chemins grands… Quelles aubaines, Bons juifs-errants », « des messieurs bien mis, Sans doute amis, des Royers-Collards, Vont vers le château : J'estimerais beau, D'être ces vieillards ».

Restitution très subjective de la réalité, ainsi dans les « Paysages belges », plus ou moins étrangère aux objets réels désignés, une restitution qui ne lui est donc pas semblable, elle ne lui est qu'analogue et relève d'abord de l'intériorité du poète, de ses représentations, ses *imagines* subjectives, à un moment donné de sa vie, projetées sur les objets. Nous avons tendance à toujours penser que le monde est comme nous le voyons mais nous ne connaissons les choses qui nous entourent qu'à travers le prisme de notre psyché beaucoup moins telles qu'elles sont que telles que nous les ressentons, « Il pleut sur la ville comme il pleure dans mon cœur… Pour un cœur qui s'ennuie Ô le chant de la pluie », « La fuite est verdâtre et rose Des collines et des rampes dans un demi-jour de lampes Qui vient brouiller toute chose » « L'or sur les humbles abîmes, Tout doucement s'ensanglante. Des petits arbres sans cimes Où quelque oiseau faible chante… », « Comme les arbres des féeries,/des frênes vagues frondaisons,/Échelonnent mille

horizons/À ce Sahara de prairies, trèfle, luzerne et blanc gazon » même si dans une large mesure, comme chez le poète, nos perceptions coïncident avec leurs qualités, mais plus analogues, moins résolument identiques, faites d'une grandeur psychologique et de perceptions sensorielles. L'univers métaphorique, visionnaire verlainien trouve, en premier lieu, son origine dans l'inconscient, il n'a qu'un rapport aléatoire avec le réel effectif dont il n'exprime pas les attributs réels mais concrétise la réalité intérieure dans une tentative pour « dire » l'univers intérieur « les ramures grises », « le cri doux que l'herbe agitée expire », « le ciel est de cuivre », « Comme des nuées/flottent gris les chênes », « Dans l'herbe noire/Les kobolds vont », « Combien c l'avoine siffle… Quels horizons de forges rouges !… Où Charleroi ? Parfums sinistres ! Qu'est-ce que c'est ? Quoi bruissait/Comme des sistres ? Sites brutaux ! Oh ! votre haleine, Sueur humaine, Cris des métaux ! » « Combien ce paysage blême te mira blême toi-même Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées tes espérances noyées », « les roses toutes rouges et les lierres tout noirs », « l'interminable ennui de la plaine », « la corneille poussive » ou « les loups maigres ». Toute image en soi, du monde extérieur, est d'abord subjective.

Expression d'un paysage intérieur, de l'étrangeté, derrière le Moi, qui veut s'exprimer et que le poète laisse vivre, charriant ainsi l'angoisse qui est liée à l'exercice de cette expérience difficilement communicable, « Tournez, tournez, bons chevaux de bois/Tournez cent tours, tournez mille tours,/Tournez souvent et tournez toujours,/Tournez, tournez au son des hautbois. », tout apparaît avant tout comme le résultat de l'activation de l'inconscient qui s'extériorise dans l'hallucination visionnaire « Et mon âme et mon cœur en délires ne sont plus qu'une espèce d'œil double Où tremblote à travers un jour trouble L'ariette, hélas ! de toutes les lyres » formant, comme les figures du rêve pour le rêveur, une entité impénétrable qui trouve son expression symbolique appropriée dans la scriptio poétique, aussi a-t-elle un but, c'est-à-dire que comme tout évènement psychique saisi dans la continuité du processus vital, elle a un aspect finaliste, elle appartient autant au passé qu'au devenir du développement psychologique du poète.

La dialectique entre conscient et inconscient qui vise à l'équilibre de la psyché s'instaure ainsi en objectivant par la parole poétique l'isolement spirituel et moral, la souffrance intime, le drame intérieur d'une psyché, la puissance symbolique de ces poèmes vient moins d'un réalisme illusoire que du fait que des contenus inconscients objectivés dans ces paysages divers se sont faits connaître à une conscience.

Aussi peut-on conjecturer que la fonction création dans la situation psychique, consciente, de Verlaine, en ces années 1872-1873, a pu jouer le rôle d'une « analyse », d'une régulation psychique, compensatoire pour lui, l'œuvre devenant complice de son cheminement intérieur – avec ce que cela signifie de raisonnement, donc de conscience, – pour tenter de rétablir l'harmonie intérieure qui sans doute faisait défaut au poète.

L'archétype de l'Anima qui commande et « anime » la psyché masculine, est une disposition innée s'objectivant en une variation de visages féminins dans nombre d'œuvres littéraires masculines, citons les romans *La Vouivre* de Marcel Aymé, *L'Atlantide* de P. Benoît, *She* de Ridder Hagggard qui mettent en scène son côté magique, envoûtant mais mortel.

L'Anima, la muse du lieu, ne nourrit pas pour l'irrationnel la méfiance qui caractérise souvent l'orientation du conscient masculin tourné vers la rationalité. Cette réceptivité et cette liberté vis-à-vis de l'irrationnel propres à l'Anima joue un rôle important dans la création masculine, expérience subjective, « liée à l'aspect érotique de l'anima ». De cette confrontation d'un Moi masculin avec cet aspect de l'inconscient l'Anima, grandeur collective et impersonnelle,

surgiront personnages, sentiments, émotions, situations, évènements, soit le processus de création mené à terme.

Pour le poète perdu, tourmenté des *Romances sans paroles*, Anima, au caractère paradoxal, oscille entre trois ou quatre images de Femme : la bien-aimée, « la petite épouse », jeune et pure, « Vous qui fûtes ma Belle, ma Chérie/Encore que de vous viennent ma souffrance,/N'êtes-vous donc pas toujours ma Patrie,/Aussi jeune, aussi folle que la France ? ». La femme coupable, glaciale « Et vous n'avez pas su la lumière et l'honneur/D'un amour brave et fort,/Joyeux dans le malheur, grave dans le bonheur,/Jeune jusqu'à la mort. ». La femme sœur, le côté féminin du poète se retrouvant dans celle qui exerce sur lui une fascination « Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses :/De cette façon nous seront bien heureuses/Et si notre vie a des instants moroses,/Du moins nous serons, n'est-ce-pas deux pleureuses,/Ô que nous mêlions, âmes sœurs que nous sommes/[...]/Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles... ». La femme charnelle, ardente « Je vous vois encor. J'entrouvris la porte. Vous étiez au lit comme fatiguée. Mais, au corps léger que l'amour emporte,/Vous bondîtes, nue, éplorée et gaie./Ô quels baisers, quels enlacements fous ! »...

Le texte souligne l'importance de l'imaginaire, dont l'amour est très dépendant, de la subjectivité, de l'émotivité « Cette âme qui se lamente/En cette plaine dormante/C'est la nôtre n'est-ce pas ?/ La mienne, dis, et la tienne,/Dont s'exhale l'humble antienne/Par ce tiède soir, tout bas ? ».

Mais c'est le poème qui conclut les Romances qui esquissent une éloquente et vibrante métaphore de la confrontation avec l'Anima psychopompe, sur laquelle plane un souffle d'éternité, à laquelle s'attache une signification étrange, une intention secrète, un sens profond, elle est ondine, elfe, ange de lumière, chatoiement et mouvement, elle est la vie, elle est celle qui vient au poète et qui l'illumine, originellement figure féminine de la Mère, elle reste en lui comme une force intérieure, médiatrice du conscient vers l'inconscient, elle gouverne l'inclination pour l'art, la composition, l'écriture, elle est la mère, c'est-à-dire l'imago maternelle, dispensatrice de joies et bienfaits spirituels « Elle voulut aller sur les bords de la mer/Et comme un vent bénin soufflait une embellie,/Nous nous prêtâmes tous à sa belle folie,/Et nous voilà marchant par le chemin amer/Et le soleil luisait haut dans le ciel calme et lisse/Et dans ses cheveux blonds c'étaient des rayons d'or/Si bien que nous suivions son pas plus calme encore/Que le déroulement des vagues, ô délice !... Nos pieds glissaient d'un pur et large mouvement./Elle se retourna, doucement inquiète/De nous ne croire pas pleinement rassurés/Mais nous voyant joyeux d'être ses préférés,/Elle reprit sa route et portait haut la tête. »

Ainsi se réalise la création « sans souci du bien et du mal personnels de l'homme porteur de la force créatrice comme un être vivant implanté dans l'âme (Jung).

La parole et l'homme

PATRICE BÉGNANA

SUJET

« La parole *est parlante*. Cela veut dire aussi et d'abord : la *parole* parle. La parole ? et non l'homme ? » Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole* (1959) « La parole ».

Dans quelle mesure votre lecture des œuvres au programme vous permet-elle de souscrire à cette interrogation de Martin Heidegger ?

PLAN

I. Priorité absolue de l'homme sur la parole

II. Priorité absolue de la parole sur l'homme

III. L'entrelacs de l'homme et de la parole

Il nous arrive d'être surpris par ce que nous disons, comme si une voix se faisait entendre en nous et cette expérience ne se limite pas au phénomène qu'on nomme la conscience morale. On comprend alors ce propos de Heidegger dans le texte intitulé « La parole » repris dans l'ouvrage *Acheminement vers la parole* :

> *La parole est parlante. Cela veut dire aussi et d'abord : la parole parle. La parole ? et non l'homme ?*

Le penseur énonce d'abord une sorte de tautologie, à savoir qu'il attribue à la parole le caractère d'être parlante. On pourrait croire qu'il entend simplement le fait que la parole a un sens. Or, à son expression il donne un premier sens tout autre qui lui paraît fondamental, à savoir que c'est la parole qui parle. Et il précise immédiatement sous forme d'une interrogation présentée comme alternative qu'en ce sens fondamental, la parole exclurait que ce soit l'homme qui parle.

Il est pourtant clair que l'homme parle et Heidegger ne le nie pas. Ce qu'il propose à notre interrogation par contre c'est que l'homme n'est pas seul à parler : la parole aussi parle. Autrement dit, elle est comme le sujet de la parole ou plutôt en disant que la parole parle, le penseur rejette l'idée que seul un sujet puisse parler.

Or, il est clair qu'une telle thèse est pour le moins paradoxale. En effet, la parole s'entend d'abord comme un acte expressif qui présuppose quelqu'un qui s'exprime, autrement dit, un sujet de l'énonciation. Comment, seule, la parole pourrait-elle parler ? Même si l'Évangile de Jean met en avant la priorité du Verbe ou Logos qu'on peut aussi entendre comme Parole, c'est celle de Dieu. Le penseur ne s'égare-t-il pas en un paradoxe sans intérêt ? Et pourtant, pour parler, il faut entendre et comprendre ce qui est dit, c'est-à-dire la parole. Aussi peut-on

penser qu'elle précède, non pas chronologiquement, mais principiellement l'homme et lui ouvre la possibilité de parler.

On peut donc se demander s'il y a un sens à penser que c'est la parole qui parle même lorsque l'homme parle ou bien s'il faut toujours présupposer que dans toute parole, le seul être qui parle est l'homme.

En s'appuyant notamment sur le dialogue de Platon, *Phèdre*, une pièce de théâtre, *Les Fausses Confidences* de Marivaux et un recueil de poème, *Romances sans paroles* de Verlaine, on verra en quel sens il y a une priorité absolue de l'homme sur la parole, puis à l'inverse en quel sens la priorité de la parole sur l'homme est pensable pour enfin examiner ce qu'on nommera l'entrelacs de l'homme et de la parole.

Lorsqu'il y a parole, nous cherchons à savoir qui parle lorsque nous ne savons pas d'emblée de qui il s'agit. C'est la condition du sens de la parole qui est énonciation et non proposition. Qui a soutenu le théorème dit de Pythagore importe peu. Par contre, savoir qui parle définit en quoi une parole est parlante. S'agit-il par exemple dans la parole d'un jeu ou de quelque chose de sérieux ? Le sens est tout autre. Parler n'est pas un verbe impersonnel comme pleuvoir. « Il parle » désigne toujours un sujet. À qui attribuer tel ou tel discours ? Est-ce un discours de Lysias, de Phèdre, de Socrate ? Est-ce le discours d'un homme qui n'est pas amoureux ou bien est-ce celui d'un amoureux rusé ? Ces questions qu'on trouve dans le *Phèdre* à propos des discours sur l'amour dans la première partie montre bien que la parole a besoin d'un auteur. Et cet auteur, c'est l'homme, l'être capable de parler. C'est plus précisément non l'homme en général mais tel ou tel homme, tel composé d'âme et de corps dirait Platon s'il est vrai qu'il y a plusieurs types d'âmes (*Phèdre*, 271d). Car parler, c'est se représenter ce qui est. Même lorsque parler peut s'identifier à un acte comme un performatif comme lorsque le Comte donne sa parole qu'il renonce au procès (acte II, scène 12), il faut qu'il ait représentation de ce qu'est « donner sa parole ». L'opposition du performatif et du déclaratif n'a pas grand sens. Aussi lorsqu'il se fait lyrique, le poète use du « je » comme dans « A poor Young Shepherd », où il apparaît dans un tiers des vers. C'est le « je » pris entre la peur de l'amour et l'amour. Même si ce « je » n'est pas celui du poète en chair et en os, il est l'instance qui parle. Comment donc rendre compte que l'homme parfois pense entendre une voix qui est comme l'expression même d'une parole qu'il attribue après coup à quelque être mystérieux, voire d'une parole qu'il pense indépendante ?

Qu'il y ait comme une voix s'explique parce que si l'homme a une identité, il n'a pas d'unicité. Autrement dit, il y a en lui une diversité qui constitue sa vie. Il est corps et âme. Et même son âme est divisée, plus exactement tripartite selon le mythe de l'attelage ailé que Platon présente dans le deuxième discours de Socrate dans le *Phèdre* (246a-b). Aussi une partie de lui-même peut entendre la parole ou du moins la voix d'une autre partie. C'est le cas du bon cheval pour qui « il suffit d'une exhortation ou d'une parole » (*Phèdre*, 253d-e). Ainsi le corps est mû par un désir symbolisé par le mauvais cheval noir lorsque l'aimé est proche. Platon présente comme un dialogue entre le cocher et le bon cheval d'un côté et le mauvais cheval l'attitude à avoir vis-à-vis de l'aimé (*Phèdre*, 254a-e). Et les affres de l'amour montrent justement cette division de l'âme. Verlaine ainsi fait dialoguer son âme et son cœur dans la septième des « Ariettes oubliées » pour marquer l'interrogation d'un amour qui, en apparence, fini quant à son objet, laisse un sentiment de tristesse et donc une nostalgie. Tout se passe comme si l'amour était un élan préexistant à l'être aimé. Toujours est-il que l'âme parle au cœur. D'où l'impression d'une

voix qui précède l'homme et qui lui parle. D'où l'impression d'un effacement du sujet, du « je ». Est-il l'âme ? Est-il le cœur ? Chacun peut dire « je ». C'est le propre de la confusion dans laquelle Dubois veut plonger Araminte selon le projet exposé à la scène 2 de l'acte I qui joue le rôle de scène d'exposition. Il espère ainsi que l'amour en elle triomphera de la raison, entendant par amour le désir d'un autre qui, socialement, se résout en mariage. Toute sa machination vise à faire en sorte qu'il y ait en Araminte un conflit intérieur qui se manifeste par son apparente indécision. Ainsi à la scène 14 de l'acte I est-elle prête à renvoyer Dorante dont Dubois lui dit qu'il est amoureux fou jusqu'à ce qu'elle comprenne qu'il s'agit d'elle. Qu'est-ce donc qui en l'homme soutient la parole si elle n'a pas d'indépendance ?

Il faut un père au discours ou à la parole. Ce père est quelqu'un. Penser que la parole est première, c'est inverser son être. C'est même la confondre avec l'écrit qui, indépendant, n'est pas capable de répondre comme Socrate le soutient dans le *Phèdre* (275e). Sans son père, il ne peut rien dire ou plutôt il dit toujours la même chose et n'importe qui peut l'utiliser comme il l'entend. Le propre de l'homme, c'est donc de pouvoir répondre en un double sens. Premièrement, l'homme peut d'une part parler en retour, soit à une question, soit en questionnant : c'est là le dialogue. Il est tellement essentiel que même le monologue est une forme de dialogue avec soi-même. Deuxièmement, il faut l'homme pour répondre au sens d'être responsable de ce qui lui est dit. Aussi à supposer même qu'il entende une voix, c'est la réponse qui fait la valeur de la voix. Socrate l'entend et il y répond par son second discours qui est un acte de responsabilité. Cette attribution est essentielle pour déterminer qui a telle ou telle intention. Car le même propos aura un sens différent en fonction de savoir qui parle, à qui et pourquoi. De même qu'on se demande qui est l'auteur du portrait dans *Les Fausses Confidences* (acte II, scène 9), et que Madame Argante veut croire que c'est le Comte (acte II, scène 9), on se demande aussi de qui est tel ou tel propos pour le comprendre. Si le poète peut personnifier « Un buisson gifle/L'œil au passant » dans *Charleroi*, il n'en reste pas moins vrai qu'il ne peut violer la règle qui veut que la parole soit attribuée à un homme. Aussi la pure description du paysage dans *Bruxelles Simples fresques* laisse place à un sujet qui en interroge un autre « Sais-tu qu'on serait/ Bien sous le secret/De ces arbres-ci ? ».

Cependant, si la forme du sujet ne peut disparaître de la parole, la répétition qui appartient à la parole paraît la rendre indépendante. Rien alors ne permet de l'attribuer à tel ou tel homme. Aussi peut-on se demander si la parole n'a pas la possibilité d'être selon le mot de Heidegger par elle-même parlante ?

Qu'il n'y ait que l'homme qui parle, c'est ce qui n'est pas évident. Car en un sens, la parole le précède malgré l'apparence. Non pas en ce sens que la langue précède son usage individuel qu'est la parole selon la linguistique, car sans parole il n'y aurait pas non plus de langue. Dès que ses derniers locuteurs disparaissent, une langue – sauf les écrits – disparaît. Mais la précède son usage en ce sens qu'il faut que quelque chose soit d'abord dit et donc entendu pour qu'il y ait parole. La première des « Ariettes oubliées » de Verlaine dit dans ces deux premières strophes une voix, une expression à la limite de la parole qui paraît provenir des choses mêmes. D'où l'utilisation anaphorique du neutre « Cela » qui manifeste cette parole sans sujet ou sans personne déterminée. Et finalement, c'est une âme, mais qui n'est à personne en particulier qui s'exprime et entend. La troisième des « Ariettes oubliées » apostrophe « le chant de la pluie », c'est-à-dire un dire poétique qui provient de la pluie et non de quelqu'un. Or, la pluie donne à l'infinitif l'impersonnel « Il pleut ». La cinquième des « Ariettes oubliées » s'adresse à

un chant sur un mode interrogatif. De même, Socrate rétorque à Phèdre qui le moque de sa capacité à inventer des histoires égyptiennes que les anciens pouvaient entendre « un chêne et une pierre parler » (*Phèdre*, 275b). C'est cette parole qui précède son usage par l'homme qui se manifeste par l'aveu qui consiste en un dire qui n'est précédé d'aucune intention. C'est cet aveu que cherche à produire Dubois par son stratagème. Il pourra se dire qu'Araminte est sa bru comme s'il était le père du marié parce qu'il l'est du mariage (acte III, scène 13). Mais qu'autre chose que l'homme soit capable de parler signifie-t-il que c'est la parole qui parle ? N'est-ce pas autre chose qu'une parole ?

Le philosophe n'agit pas sans qu'une voix lui parle. Socrate l'attribue à son démon. Mais ce démon n'est que voix. Ce qu'il lui dit est toujours négatif pour Platon – et non pour Xénophon, dans son *Apologie de Socrate* ou ses *Mémorables*. Mais l'interdit qu'il prononce est la source, la condition de sa propre parole. Et celle-là peut s'entendre comme inspiration. Dans le *Phèdre*, Platon présente le discours philosophique comme le résultat d'une parole qui le précède. C'est celle qui est inscrite en l'âme de sorte qu'elle n'est pas différente absolument de l'écrit mais bien plutôt appartient à une écriture primordiale (cf. Derrida, « La pharmacie de Platon »). Aussi définit-il le discours de la connaissance comme « discours vivant et doué d'âme » (*Phèdre*, 276a), ce qu'il ne faut pas entendre de façon métaphorique. À la scène 8 de l'acte I, Arlequin entend qu'on le donne. Il entend la parole en un sens différent des autres car il la prend au sens propre. Mais il montre ainsi qu'elle précède tous ceux qui tentent de l'expliciter. C'est l'explication selon le terme que lui-même utilise qui répond à cette parole. De même, le poète est à l'écoute de ce qui se dit. Il peut donc s'exprimer de façon strictement impersonnelle comme dans la troisième ariette et son célèbre « Il pleure dans mon cœur » qu'il compare certes au « il pleut dans la ville ». Or, cette douleur impossible à identifier peut s'entendre comme une parole. Aussi, c'est à elle qu'il répond, qu'il interroge – et le poème justement en reste à cette interrogation d'une douleur qui s'affirme sans raison. C'est une parole qui précède la sienne car elle est expression pure de la souffrance. Mais quelle est cette parole première dont la parole humaine est seconde ?

Socrate dans le *Phèdre* (261 a) invoque les discours ou paroles qu'il va faire comparaître contre la rhétorique pour convertir Phèdre à la philosophie. Paroles antiques de sages. Ceux-ci donc parlent avant que lui-même prennent la parole. Mais justement les sages paraissent précéder les paroles qu'ils prononcent. Or, d'où vient la sagesse sinon de la contemplation des réalités intelligibles qui ne peuvent se dire ou plutôt auxquelles la parole ne peut que tenter de renvoyer. Mais ces réalités intelligibles donnent lieu à une remémoration : c'est elle la parole primordiale. De même, c'est à des discours qui ont un sens qu'il faut répondre dans cette machination que fomentent Dubois et Dorante dans *Les Fausses Confidences*. Chacun des personnages paraît précédé d'une parole à laquelle il répond dans une relative ignorance du sens de ce qui se passe. Ainsi, c'est le discours de Dubois sur l'amour de Dorante qui détermine pour Araminte ce qu'elle dit, ce qu'elle veut taire, voire ce à quoi elle répond. Entend-elle que Dorante aime une femme ? Il faut qu'il parte. Entend-elle que c'est elle ? Il faut qu'il reste parce que l'habitude le guérira. C'est finalement la parole poétique qui précède le poème à dire. D'où la fiction de François-les-bas-bleus dans la sixième des « Ariettes oubliées » qui entend ce coq à l'âne que sont les histoires populaires ou les mots savants que le poète mêle. Il montre ainsi comment le poème se construit à partir de paroles déjà énoncées. Et le lecteur qui reconnaît les mots populaires peut entendre le travail poétique comme une répétition des paroles répétées et comme indépendantes.

Néanmoins, la parole ne peut pas être absolument première sauf à l'hypostasier comme paraît le faire Platon. Ne faut-il pas alors penser non pas que la parole a une priorité, ni que l'homme la précède mais que l'une et l'autre forment un entrelacs tel que la question de la priorité reste une simple interrogation ?

On peut réinterpréter la première des « Ariettes oubliées » comme mêlant cette parole primordiale avec l'âme qui la rend possible. C'est ainsi qu'après avoir usé de présentatifs « Le Chœur des petites voix » « le cri doux » pour dire une parole provenant des choses, c'est-à-dire une parole première, le poète interroge. C'est plutôt son âme qui s'exprime comme à travers les éléments comme l'air et l'eau. Et son interrogation s'adresse aussi bien à lui qu'à un autre : « C'est la nôtre, n'est-ce pas ? » dans une indétermination qui laisse tout entière l'interrogation. Il y a donc entre l'homme et la parole un entrelacs. Il faut entendre par là que ni l'homme, ni la parole ne sont premiers, mais qu'il n'y a de parole que parce que l'homme parle et parlant fait être la parole et qu'il n'y a d'homme que parce que la parole l'institue comme homme. Raison pour laquelle Aristote, dans le chapitre 2 du livre I de sa *Politique*, appelle l'homme, pourrait-on traduire comme l'animal doué plus que d'une voix (phonè), d'une parole (logos). Ainsi voit-on Araminte être d'abord fâchée de la confidence de Dubois au début de la scène 15 de l'acte I. C'est que cette confidence l'institue objet d'amour. Puis, elle va se plaindre par deux fois (scène 12, acte II ; scène 9, acte III) que Dubois lui ait dit que Dorante l'aime. C'est qu'en le disant, il la rend non pas amoureuse, mais dans l'obligation de répondre à cette parole. Quel que soit le sens de cette réponse, elle ne peut pas ne pas être. C'est en ce sens que la parole institue l'homme – ou la femme, bref, l'humain. Entendre une parole ne veut pas dire s'y soumettre. Socrate le montre qui critique à plusieurs reprises le discours de Lysias qui ne définit pas ce dont il parle, dont les idées sont simplement ajoutées les unes aux autres et constituent une sorte de stérile répétition. Lui-même présente son propre discours sur le mode de l'interrogation. Il faut prendre au sérieux sa déclaration liminaire qu'il n'a pas encore pu répondre à l'injonction du Dieu de Delphes de se connaître soi-même (*Phèdre*, 229e). Comment se manifeste cet entrelacs ?

Cet entrelacs se montre en ce que la parole possède une autonomie relative par rapport à l'homme qui, lui-même, lui donne sens. Prenons pour l'illustrer la mécompréhension d'Arlequin qui ne comprend pas qu'on le donne (acte I, scène 8). Il prend la parole au sens propre. Mécompréhension qui fait rire ses interlocuteurs. Mais est-elle totale ? Elle montre que ce qu'il entend dans la parole est aussi bien présent mais que ce n'est pas le sens qu'il devait réaliser dans sa réponse. Il poursuit l'explication – et il donne le mot – car c'est elle qui, finalement, montre le tissu dans lequel sont pris les protagonistes dans un jeu d'échanges que la parole traduit et rend possible à la fois. De simple jouet de la parole, Arlequin devient acteur grâce à son travail d'explication. Aussi peut-il dire à Dorante qu'il est le « valet qui serez servi par ordre », lui rappelant ainsi sa condition (acte I, scène 9). C'est bien cet entrelacs que manifeste Socrate, ce « type qui est atteint de la maladie des discours » (*Phèdre*, 228b), autrement dit l'homme amoureux des discours. Ce qui ne l'empêche pas de s'interroger sur leur vérité en tant que discours de l'amour comme le montre sa critique constante du discours de Lysias dans les deux parties du dialogue. Ce chiasme est l'expression de l'entrelacs de l'homme et de la parole. Si l'amour est bien un sujet privilégié, c'est qu'il est essentiel qu'il soit dit, qu'il se déclare pour qu'il soit reconnu par l'autre. Obtenir l'aveu de l'amour, c'est l'obtenir s'il est vrai qu'en l'homme les sentiments doivent être exprimés pour être comme Axel Honneth en propose la théorie dans son ouvrage *La Réification*. C'est pour cela que le poète peut exprimer les facettes de l'amour en ce qu'il en dit l'essence même. La parole du poète qui dit l'amour parle parce qu'elle montre

justement que l'homme ne parle que par l'amour qui, en lui, cherche à se dire. Ainsi Green est une adresse à un être aimé qui se résout dans une sorte de double sommeil, comme si le poète s'adressait d'abord à lui-même pour se manifester son amour. N'est-ce pas finalement ce que veut dire l'inspiration ?

En faisant l'éloge de la folie, de ses quatre formes (nommées en 265b), dont l'amour dans le *Phèdre*, Platon use de Socrate comme son porte-parole alors qu'il nous montre par ailleurs un Socrate qui se rit de l'inspiration dans l'*Ion* et dans l'*Apologie de Socrate*. Ce Socrate se réfère à d'anciennes paroles jusqu'à aller chercher chez les dieux, la source de l'inspiration, puisque chacune des folies est référée à un dieu, Apollon pour la prophétie, Dionysos pour l'initiation, les Muses pour la poésie et enfin Éros et Aphrodite pour l'amour (265e). Cela veut dire que l'homme ne peut se penser comme indépendant d'une parole qui lui survient. Mais il lui revient de répondre à cette parole en interrogeant, en dialoguant. La présentation de la dialectique comme l'art ou la science dont finalement Socrate est amoureux (*Phèdre*, 266b) montre que l'homme n'est pas simplement inspiré. C'est cette folie que mime en apparence Dorante selon la description de Dubois à la scène 14 de l'acte I à Araminte. Et s'il peut être cru, n'est-ce pas parce que la folie est toujours la marque du vrai amour ? Cette folie est la source de la parole qui en retour fait la réalité de l'homme. C'est elle que suivent le poète et ses suivants selon « Beams » « Nous nous prêtâmes tous à sa belle folie ». L'adjectif valorise la folie. Elle est attribuée à un être féminin selon le « Elle » qui ouvre le poème. Une femme si on en croit la notation de ses « cheveux blonds ». Elle marche sur les flots et ceux qui la suivent sont comme attirés par elle.

En un mot, nous nous demandions si l'homme précède absolument ou pas la parole ou si au contraire c'est elle qui le précède toujours déjà. Certes, il faut bien un homme pour qu'il y ait une énonciation. Et cette évidence fait que l'on a toujours raison de dire que l'homme parle. Mais cette énonciation n'est pas suffisante. Il faut pour qu'il parle qu'il entende la parole qui s'adresse à lui. Et cette parole parle et lui parle s'il veut l'entendre ou plutôt s'il se dispose à l'entendre. C'est en cela que l'interrogation de Heidegger fait sens. Toutefois, la parole n'est pas indépendante de la réponse qui la constitue. C'est pour cela qu'entre l'homme et la parole il y a bien plutôt un entrelacs, une sorte de chiasme qui fait que l'homme parle mais que la parole fait l'homme en quelque sorte dans un mouvement de spirale qui en fait l'être toujours en quête et qui parle justement parce qu'il est quête de cette parole qui l'a toujours déjà précédé.

Reste à se demander alors s'il y a un sens à chercher un sujet de la parole ?

La parole et le sujet

PATRICE BÉGNANA

SUJET

En vous appuyant sur les œuvres au programme, pouvez-vous souscrire à cette pensée : « Dans la mesure où ce que je dis a un sens, je suis pour moi-même quand je parle, un autre « autre », et, dans la mesure où je comprends, je ne sais plus qui parle et qui écoute. » Merleau-Ponty, *Signes*, « Sur la phénoménologie du langage » (1951)

PLAN

I. Seul un sujet qui se connaît comme sujet peut comprendre lorsqu'il parle et écoute

II. Le sens de la parole du sujet pour être comprise ne peut être sa propriété : il doit être partagé

III. La parole pour être comprise dépossède le sujet de lui-même

Il arrive qu'on n'entende pas dans les deux sens du terme ce qu'on nous dit, voire ce qu'on dit. Et puis, nous comprenons comme si nous devenions autres.

C'est ainsi que Merleau-Ponty écrivait dans un article intitulé « Sur la phénoménologie du langage » repris dans son ouvrage *Signes* :

> *Dans la mesure où ce que je dis a un sens, je suis pour moi-même quand je parle, un autre « autre », et, dans la mesure où je comprends, je ne sais plus qui parle et qui écoute.*

Le philosophe analyse ce qui se passe lorsque le sujet dit quelque chose qui a un sens. D'une part le sujet qui parle n'est pas pour lui le sujet qu'il est. Il est un autre, non au sens qu'il se mettrait à la place d'un autre. C'est pourquoi Merleau-Ponty précise qu'il est un autre « autre », c'est-à-dire qu'il est frappé d'une altérité radicale. Mais le sujet qui dit quelque chose qui a un sens peut comprendre ou non ce qu'il dit. Dans le premier cas, le sujet ignore qui parle et qui écoute puisque justement cette altérité vis-à-vis de lui-même empêche toute possibilité d'identification avec soi ou un autre.

Or, ne pas s'identifier comme sujet de la parole, ne pas savoir qui comprend paraît pour le moins paradoxal en ce que Merleau-Ponty semble plutôt décrire les conditions de l'absence de compréhension. Et pourtant comment comprendre sans justement sortir en quelque sorte de soi ?

Dès lors, on peut se demander si la parole requiert un sujet qui se reconnaît dans son identité ou bien si au contraire la parole exige un effacement et lequel, du sujet.

En s'appuyant sur le dialogue de Platon intitulé *Phèdre*, la pièce de théâtre *Les Fausses Confidences* de Marivaux et le recueil de poèmes de Verlaine, *Romances sans paroles*, on verra en quoi seul un sujet qui se connaît comme sujet peut comprendre lorsqu'il parle et écoute, puis en quoi le sens de la parole du sujet pour être comprise ne peut être sa propriété et doit être partagé et enfin en quoi la parole pour être comprise dépossède le sujet de lui-même.

Parler, c'est exprimer à un autre ce qu'on pense ou ce qu'on pense ressentir. Aussi faut-il savoir qu'on parle. Le sens de ce que je dis, c'est mon intention de dire. Et si ce que je dis n'est pas toujours compris comme mon intention de dire l'implique, toujours est-il que l'autre comprend que quelqu'un, soit un sujet, parle. C'est pour cela qu'on attribue toujours un discours à quelqu'un. Ainsi, le discours de Lysias, qui, avant d'avoir été écrit, a été dit ou plutôt qui a été écrit pour être dit. Phèdre le montre. Il veut s'entraîner à le réciter en prenant Socrate comme auditeur. Ce dernier n'est pas dupe. Quand un personnage de Marivaux parle, c'est dans l'intention d'être compris d'une certaine façon, raison pour laquelle il parle comme il le fait. Et ce vouloir dire est ce qui constitue le sens de ce qu'il dit. À chaque fois, il s'agit d'exprimer une position. Par exemple, Madame Argante s'identifie facilement comme la mère dont la volonté d'ennoblissement est telle que tout ce qu'elle dit va dans le sens des intérêts du mariage du comte et de sa fille, c'est-à-dire finalement dans le sens de sa propre élévation sociale (scène 10, acte I). Cette position d'énonciateur, elle prend la figure du poète qui, même s'il joue un rôle, assume cette voix. Ainsi dans *Spleen* au titre baudelairien, le poète se fait l'amant qui attend et dit à l'aimé cette attente quelque peu craintive d'une déception possible qu'il exprime dans le vers « Quelque fuite atroce de vous ». L'atrocité de la fuite n'a de sens que pour le poète amoureux. Cette sorte d'hypallage exprime ici d'autant mieux l'angoisse du poète.

Je dois donc être dans la parole le même d'un bout à l'autre. Il suffit d'un changement d'identité pour que justement la parole change de sens. Ainsi Socrate s'amuse à nommer d'autres noms que le sien les différents discours qu'il a tenu, l'un qu'il attribue à Phèdre, l'autre à Stésichore (243e-244a). Dans la poésie, on a à déterminer le sujet de l'énonciation dans le poème. Dans « Green », un amoureux qui offre son cœur et exprime sa tendresse dans un décor bucolique qu'exprime le premier vers, s'identifie dans tout le poème. Les erreurs d'attribution dans la comédie de Marivaux relative aux sujets de l'amour montrent que le changement de sujet produit un changement de sens. Tant qu'elle croit être l'objet aimé, Marton comprend en un certain sens les propos de Dorante. C'est ce qui l'amène finalement à comprendre qu'elle a mal conclu à cause de l'erreur d'identification (scène 9, acte II). Preuve que l'identité du sujet est la condition de l'identité du sens, y compris de la compréhension de ce sens. Cette identification est-elle nécessaire ?

Aussi est-il nécessaire d'identifier qui parle. C'est ce manque qui est le ressort du comique basé sur des quiproquos. Cette identification est justement ce qui distingue des discours apparents similaires. Est-ce Marton ou Araminte que Dorante aime ? Si les mots sont ambigus, le portrait dessiné (acte II scène 6) comme le portrait adoré (acte II scène 10) tranche le débat. La vieille comparaison entre la parole et la peinture, justifiée en grec par le vocabulaire par le biais du rapprochement entre l'écrit et la peinture, joue dans la pièce de Marivaux un rôle dans l'identification de celui qui parle. L'amoureux rusé du discours de Socrate (Phèdre, 237b) n'est pas le sujet non amoureux du discours de Lysias. Certes, le thème en est apparemment le même. Mais l'intention est fondamentalement différente. Dans le cas de Lysias, il s'agit de défendre la thèse que la sexualité peut se détacher de l'amour. Dans le cas du premier discours de Socrate, il s'agit

de définir un amour qui vise à la satisfaction sexuelle en prenant le détour d'un jeu rhétorique. Si l'amour est dans les deux cas bafoué, le discours de Lysias ne trouvera aucune grâce dans la critique qui lui sera adressé. Au contraire, celui de Socrate trouvera une place, celle d'une certaine légitimité, à savoir une définition d'un aspect de l'amour ou du mauvais côté de l'amour (*Phèdre*, 265a). L'indécision du sens du sujet est un jeu poétique, mais il n'y aurait pas indécision s'il n'y avait pas nécessité d'une identification du sujet. C'est le cas dans la quatrième des « Ariettes oubliées » où les « âmes sœurs » les « deux enfants » les « deux jeunes filles » restent mystérieuses. On croit alors à une sorte de métaphore d'un poète amoureux et de son amour.

Cependant, cette identification du sujet, nécessaire, peut être dissociée de la compréhension de la parole qui, elle, implique de s'oublier en quelque sorte pour saisir ce qui est en jeu. Dès lors, comprendre paraît bien devenir autre puisque je comprends ce qui m'échappait jusque-là dans ce que je dis. Le sens du discours doit donc me déposséder de moi-même. Mais comment est-il possible d'être dans l'indétermination de qui parle quand justement c'est moi-même qui parle ?

Lorsque je dis quelque chose, je cherche à énoncer quelque chose qui a un sens ou pour moi ou pour les autres. C'est en ce sens que parler c'est dialoguer. Même le monologue est en son fond dialogue s'il est vrai comme Platon l'a soutenu que penser est un « dialogue intérieur de l'âme avec elle-même » (*Sophiste*, 263e ; *Théétète*, 189e-190a ; *Philèbe*, 38c-d). C'est pourquoi, lorsque je dis quelque chose, il me faut pour me comprendre, être autre que moi pour m'examiner, mais un autre « autre » aussi en tant que ce que je dis n'est pas la simple répétition de ce qui s'était dit jusque-là. Autrement dit, la répétition elle-même doit introduire une différence. Dans le *Phèdre*, il s'agit de trouver les accents pour chanter « la plaine de la Vérité » (248b) dont Platon note d'ailleurs (*Phèdre*, 247c) qu'elle n'a pas été l'objet d'un dire poétique jusque-là. Et pourtant cette nouveauté reste la répétition de ce qui a été vu. En ce sens le refrain se distingue de la simple parole car sa répétition fait un sens. Ainsi les cinq « Dansons la gigue » de *Streets* forment cette danse dans leur répétition. Il n'y a pas à identifier un sujet qui s'exprime. Il n'y a même pas à s'identifier au groupe des danseurs qu'exprimerait la première personne du pluriel. Cette répétition qui fait sens, c'est celle qui accable Araminte. Dubois lui a dit que Dorante l'aimait. Il l'a implicitement répété. Puis il y a eu la découverte du portrait. Puis la dispute relative au tableau adoré. Ce qui se répète, c'est l'amour de Dorante pour Araminte. Et cette répétition a un sens indépendamment de la question de savoir qui l'énonce. Mais ne dois-je pas savoir que c'est moi qui suis le sujet de ce dire si je me retrouve comme égaré ?

Nullement. Car, lorsque je dis quelque chose, lorsque je parle, je ne suis pas tourné vers moi-même. L'attribution d'une parole à un sujet n'est pas son affaire au moment où il parle. Elle vient après coup. D'où l'illusion que parler implique un « je » qui parle et qui se reconnaît en tant que « je ». C'est pour cela que Socrate peut modifier en apparence les auteurs du discours. S'il est vrai que le premier discours est bien de Lysias même s'il est prononcé par Phèdre, c'est à ce dernier qu'il attribue son premier discours et à Stésichore le second. Le poète n'est pas Verlaine comme personne sauf dans une lecture autobiographique qui oublie que le poème lui-même peut prendre une forme telle que l'identification du je est problématique. Ainsi on peut prétendre lire les déboires conjugaux de Verlaine avec Mathilde dans « Child Wife », la présence de sa belle-mère. Et pourtant, le poème se lit aussi comme les imprécations d'un amoureux qui reproche à l'être aimé de ne pas avoir été à la hauteur de l'amour. Sa portée est

alors tout autre. Et le sens se réalise à travers le poème qui fait être le sujet dont il est question. Qu'est-ce alors qui fait le sens si ce n'est le vouloir-dire du sujet ?

Platon propose comme solution que ce qui fait sens, c'est retrouver ce qui précède notre présence en ce corps-ci, c'est répéter ce que nous avons connu. Pour ce faire le sujet est surpris, est ému par la beauté qui l'affecte et l'amène à se ressouvenir et par conséquent à prononcer des discours qui seraient inouïs si les autres réalités fondamentales que la beauté étaient également sensibles (*Phèdre*, 250d). Dans *Walcourt* le poète élimine d'abord toute référence à la première personne. Les « amants », les « francs buveurs », les « fumeurs » qui apparaissent à la fin de chacun des trois premiers quatrains peuplent les lieux sans qu'un sujet apparaisse. Une adresse implicite aux « Bons juifs-errants » marque finalement une très discrète présence du « je ». Son apparition finale montre qu'il n'est pas absolument nécessaire à la compréhension. De même, l'incompréhension entre Monsieur Rémy et son neveu au sujet de l'amour ne dépend pas du vouloir-dire de chacun puisque le sens apparaît malgré l'incompréhension. Le neveu veut épouser une veuve, son oncle veut qu'il épouse… une veuve (scènes 3 et 4, acte I). Chacun le dit. Qui est-elle ? C'est l'objet de la mécompréhension. Et finalement, le procureur accepte le choix de son neveu (acte III, scène 8).

Néanmoins, si le sens de ce que dit le sujet ne nécessite pas qu'il se reconnaisse lui-même dans son identité, il semble qu'il sache en se comprenant qui il est, qui comprend et qui écoute. Dès lors, est-ce qu'il est possible que dans l'acte de comprendre le sujet s'oublie en quelque sorte lui-même ?

Lorsque je dis véritablement, je dois être impliqué dans ce que je dis. On peut donc distinguer entre dire en s'impliquant dans ce qu'on dit et simplement répéter ce qui se dit ou plutôt répéter pour dire et répéter sans vouloir dire. Dans le premier cas, on a les « opinions de la foule », qui font la matière de la rhétorique au sens ordinaire selon Socrate (*Phèdre*, 260c). Or, ignorants du vrai, la foule comme les prétendus sages sont ignorants d'eux-mêmes et du sens de ce qu'ils disent. Le sujet y semble identique à lui-même alors qu'en réalité il répète sans comprendre. Dans le second cas, la répétition a un sens pour le sujet. Elle est remémoration du sens de ce qui est dit et dans cette remémoration qui plonge dans un dire primordial qui est visé, le sujet est dépossédé de lui-même en ce sens qu'il sort de son actuelle condition pour retrouver sa condition ou tout au moins chercher une tout autre condition. Platon l'exprime par le mythe de la saisie par la beauté du corps mais également le met en scène par la dépossession de soi de Socrate, symbolisée par sa sortie hors de la ville au début du dialogue. Le poète aussi se fait lyrique pour dire ce chant primordial à l'écoute duquel il se place dans la deuxième des « Ariettes oubliées » : « Je devine […]/Le contour subtil des voix anciennes ». C'est cette écoute conduit à un dédoublement qu'il donne dans la comparaison de « l'œil double » que sont son âme et son cœur. Et c'est la mort, soit la séparation d'avec la vie ordinaire, qui se dit dans le poème. Dans la pièce de Marivaux, le jeu des confidences conduit à ce que la compréhension de ce qui est dit conduit à de fausses identifications. Par exemple, Marton se croit l'objet de l'amour de Dorante. Lui-même se croit le simple amoureux d'Araminte dont le statut de jeune veuve riche qui satisfait son intérêt n'est peut-être pas indifférent (acte I, scène 2). Autrement dit, c'est plutôt dans la mécompréhension de soi-même que le sujet paraît se posséder. Comment donc cette dépossession de soi requise pour comprendre est-elle possible sans tomber dans le non sens ?

Le mot qui l'illustre, c'est l'extase qui dit le fait d'être hors de soi. Ainsi, le sujet est auprès de la parole, de ce qui est dit. Platon nous montre le rôle de la folie dans l'énonciation par Socrate d'un discours vraisemblable, qui ne prétend pas se substituer à celui des dieux, qui sait ses propres limites humaines, bref, qui s'en tient au « connais-toi toi-même » (cf. *Phèdre*, 229e), mais folie qui fait sortir le sujet de l'étroitesse de vue que représente la rhétorique qui se meut dans les intérêts purement humains. C'est cette passion finalement qui anime Dorante comme Araminte qui fait le sens de leur aveu par lequel l'un et l'autre s'arrache à l'égoïsme de leur rôle social. Dans cet aveu, chacun se comprend dans sa vérité et se retrouve dans ce que l'autre dit. C'est ce qui permet à la scène 13 de l'acte III à Araminte d'accepter l'aveu de la machination parce qu'elle comprend l'amour que lui porte Dorante et les moyens qu'il a utilisés pour qu'il soit satisfait. C'est cette « extase langoureuse » que chante le poète, cet « exil », cette « fuite » de la première des « Ariettes oubliées », autrement dit, tous ses mouvements par lesquels, il peut sortir de lui-même. Or, ne se perd-on pas ainsi ?

Et c'est en étant auprès de cette parole que le sujet est autre qu'un autre simplement. Autrement dit, il n'est pas dans le simple échange de rôle qui fait qu'on joue deux rôles, le sien et celui d'un autre qu'on peut éventuellement se représenter comme le tout autre dans le phénomène de la conscience morale, ce juge transcendant qui nous accuse selon Kant dans sa *Doctrine de la vertu*. Le sujet est véritablement autre, c'est-à-dire n'est plus lui-même. Et ainsi, il n'est pas dans cette folie qui fige en un personnage le fou qui, tel le licencié de verre de Cervantès d'une de ses *Nouvelles exemplaires*, croit être celui qu'il n'est pas. Bien au contraire, c'est justement parce qu'il est réellement dépossédé de soi qu'il peut comprendre. Le « je » devient problématique lorsque le « je » comprend ce qui se dit, voire comprend qu'il ne comprend pas tout. Par là, cette distance qu'on nomme parfois réflexion, ne se fait pas par la réitération d'une identité. Elle consiste bien au contraire en une altération qui est l'accueil de la parole. Et cet accueil est écoute. C'est pour cela que le thème de l'amour est lié à celui de la parole. C'est ce qui fait l'unité du *Phèdre* de Platon où le véritable amour rend possible le discours vrai. C'est ce qui fait le bonheur de la comédie lorsque les amants se trouvent. C'est l'amour qui hante le poète même s'il peut provoquer sa peur comme dans « A poor Young Shepherd » où le vers « J'ai peur d'un baiser » répété deux fois dans le premier et le dernier quintil qui forme un refrain, dit cette hantise. Dans l'amour en effet, le sujet est autre que lui-même tout en étant autre qu'un simple autre sujet. Et ce qu'il dit implique qu'il ne sache plus véritablement qui parle puisqu'il est tout entier présent auprès de celui à qui il s'adresse.

En un mot, nous nous interrogions sur la question de savoir si comprendre ce qu'il dit implique ou non pour le sujet d'être en quelque sorte hors de soi sans être simplement dans le rôle d'un autre pour ne plus arriver à identifier ce qui se dit ou bien si au contraire il apparaît nécessaire que le sujet sache exactement ce qu'il pense pour le dire en tant que tel, bref, qu'il soit conscient du sujet qu'il est, voire dont il traite dans sa parole. Et il est vrai que seul un sujet peut parler. Toutefois, l'identification à soi du sujet dans la parole se révèle finalement comme la perte du sens de ce qui est dit. Au contraire, en parlant, le sujet se découvre autre qu'un autre par le mouvement qui le met hors de soi. C'est l'extase que le poème ou la réflexion philosophique porte au plus haut qui rend possible la compréhension. Et c'est pour cela que cette compréhension implique que le sujet se perde dans ce qu'il dit.

N'est-ce pas cette perte qui, après coup, lui permet finalement de véritablement se retrouver lui-même ?

La parole en question

FRANÇOISE GOUZARD THOMAS

SUJET

« La parole a été donnée à l'homme pour expliquer ses pensées ; et tout ainsi que les pensées sont les portraits des choses, de même, nos paroles sont-elles les portraits de nos pensées. » écrit Molière dans *Le Mariage forcé*.

L'étude des œuvres au programme vous permet-elle de souscrire à cette déclaration ?

PLAN

Introduction

Toute parole révèle une tentative de communication : la voix peut être entendue, enregistrée avec ou sans réponse. D'où la nécessité d'un lieu d'exercice de la parole et par conséquent un droit de parole et enfin un devoir de parole. Comment se manifestent dans les œuvres au programme le droit de parole et le devoir de parole ?

I. Le droit de parole

II. Le devoir de parole

Conclusion

La parole en question agit comme un révélateur des intentions personnelles du locuteur, de ses motivations et de ses projets et doit aboutir à un échange, voire une négociation pour instaurer un dialogue authentique.

Introduction

Parler serait le propre de l'homme selon Molière, la parole étant le véhicule de ses pensées et la construction en chiasme, procédé stylistique de répétition et d'inversion, donne une force particulière à l'assertion de l'auteur. Mais nous savons aussi qu'il existe d'autres expressions de la pensée, comme le langage des signes, ou bien toute forme de graphisme, où la parole se traduit en écriture, à condition qu'elle s'exerce dans le cadre possible d'une liberté de formulation.

Les œuvres au programme mettent bien en évidence le rôle de la parole dans la recherche de la vérité, en fonction des rebondissements du dialogue platonicien, au gré du jeu des masques dans la comédie de Marivaux, ou dans l'expression poétique de Verlaine accordant la primauté au chant sur le langage. Œuvres d'origines variées, de langues et d'époques très différentes, elles sont la traduction d'un parcours philosophique spécifique à leur auteur et révèlent aussi leurs conflits personnels dans des contextes politiques et sociaux particuliers à leur époque.

I. Le droit de parole

Pour analyser le droit de parole dans les œuvres inscrites au programme, il nous faut prendre en considération les conditions de leur genèse et leur finalité.

Les œuvres de Platon comprennent trente-cinq Dialogues, dont vingt-cinq environ sont considérés comme authentiques : le dialogue *Phèdre* aurait été écrit vers 370 av. J.-C., c'est donc une œuvre de la maturité de l'auteur, puisque Platon, né en 427, était alors âgé de cinquante-huit ans. Depuis le siècle précédent, Athènes a connu l'avènement de la démocratie et la question de la parole et celle du « bien parler » sont devenues une préoccupation centrale pour les citoyens qui sont désormais des acteurs politiques, siégeant dans les assemblées et dans les tribunaux : l'agora n'est plus seulement un lieu de commerce, mais un lieu de parole et de pouvoir. Les sophistes sont nombreux à montrer que le pouvoir n'appartient ni aux mieux nés, ni aux plus forts, mais à ceux qui savent parler : les mots sont devenus des instruments du pouvoir et l'on voit se développer un art oratoire, de persuader de tout et de n'importe quoi : Aristophane va jusqu'à dire que l'on évolue dans une « civilisation de la langue », où se multiplient les démagogues. Socrate n'échappe pas à la critique, mais lorsqu'il prend la parole, tel que Platon le met en scène, c'est précisément pour s'interroger sur le pouvoir de la parole.

Trois dialogues de Platon traitent essentiellement du rôle de la parole dans la recherche philosophique : le *Cratyle*, le *Gorgias* et le *Phèdre*. Dans le *Cratyle*, la discussion s'ouvre sur la question de savoir si la langue présente un système de signes arbitraires ou naturels et s'achève en analyse étymologique. Le *Gorgias* porte en sous-titre : « Sur la Rhétorique ». Mais il ne faut pas y chercher seulement des indications sur l'art de parler ou d'écrire, la rhétorique y est le plus souvent envisagée dans sa valeur politique et morale, Platon montrant que Socrate la dénonce comme un art du mensonge. Dans le *Phèdre*, sans doute un des plus impressionnants dialogues de Platon, deux parties distinctes se manifestent : une sorte de traité de l'amour suivi d'un traité de rhétorique ; après les discours de la première partie, on passe à une discussion sur l'art oratoire et les défauts qu'il faut éviter, les qualités qu'il faut développer. Si les deux parties sont distinctes, elles nous poussent vers le même but : montrer les effets des paroles sur notre âme et Platon, exaspéré par l'importance prise par les rhéteurs à Athènes, leur reproche ouvertement de fonder l'art de la parole non sur la vérité, mais sur la vraisemblance.

Le dialogue *Phèdre* est un face-à-face, seul à seul, entre le disciple et le maître : Platon montre l'esprit bienveillant, mais souvent railleur du philosophe, tel que le dépeint Alcibiade dans *Le Banquet*, Socrate ici en promenade pieds nus sur les bords de l'Ilissos, recherchant l'ombre d'un arbre verdoyant pour méditer à son aise en compagnie de Phèdre. Ce personnage apparaît dans trois dialogues : le *Protagoras*, classé avec vraisemblance parmi les premiers ouvrages de Platon, *Le Banquet*, dont la composition est antérieure au *Phèdre*, puisqu'il est cité comme un premier traité de l'amour, et le dialogue que nous étudions, qui relaterait une entrevue aux environs de l'année 406 av. J.-C., ainsi que l'attestent la présence de Lysias de retour de Thurium en 411 av. J.-C. et les allusions à Sophocle et Euripide comme étant vivants, (leur mort est datée de 406 av. J.-C.). Ces dates tendent à prouver que quelques années se sont déroulées entre l'entretien sur les bords de l'Ilissos et la composition du *Phèdre*, dans lequel Platon développe sa propre doctrine, enrichie des éléments culturels que lui apportèrent ses voyages en Égypte et en Sicile. Il est donc bien évident que lorsqu'il achève l'écriture du *Phèdre*, l'auteur a relaté une entrevue entre Socrate et Phèdre quelques années avant la mort du maître, en 399 av. J.-C., alors que depuis son retour de Sicile, Platon a déjà fondé son Académie de philosophie et se consacre

à l'enseignement et à ses derniers ouvrages jusqu'à sa mort (347 av. J.-C.). Nul doute que la mort de Socrate, les accusations portées contre lui, poussèrent Platon à méditer et approfondir sa réflexion sur le droit de parole et ses conséquences, comme en témoigne cet extrait :

> *Socrate. – Eh bien! Est-ce que, somme toute, l'art oratoire ne serait pas une « psychagogie », une façon de mener les âmes, par l'entremise de discours, non point uniquement devant les tribunaux, et dans tout autre endroit public de réunion, mais aussi dans les réunions privées ?*
>
> *Phèdre, 261 b*

En « menant les âmes », donc en orientant le jugement des auditeurs, l'orateur fait valoir à la fois sa notoriété, son prestige professionnel et la rigueur de son argumentation pour convaincre son auditoire. Pour éviter les dangers d'une manipulation abusive, le droit de parole ne peut dès lors s'exercer que dans les limites de certains critères : temps de parole imparti comme dans les grands concours, écoute attentive des propos des adversaires, respect des individus. L'exercice de la parole ne doit pas aboutir à une manœuvre abusive visant à tromper l'adversaire. Or certaines situations, au théâtre par exemple, placent les personnages dans des séquences compliquées, où la tentation de l'aveu entre en conflit avec les réactions de l'amour-propre, ce qui arrive très souvent dans les comédies de Marivaux.

La pièce de théâtre *Les Fausses Confidences* est présentée le 16 mars 1737 au Théâtre-Italien, dont la troupe installée à l'Hôtel de Bourgogne à l'initiative du Régent en 1716, connaît les faveurs du public parisien. L'auteur, Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, est âgé de quarante-neuf ans et prend alors le nom de Marivaux. Avocat au Parlement de Paris, il s'est trouvé ruiné en 1720 par la banqueroute de Law et l'on peut dire qu'alors il cherche le succès au théâtre avec des publications majeures de 1722 (*La Surprise de l'amour*) à 1730 (*Le Jeu de l'amour et du hasard*). Romancier, il publie *La Vie de Marianne* (1731-1741) et *Le Paysan parvenu* (1735) et participe aussi à la rédaction de journaux (*Le Spectateur français*) à partir de 1728.

Le titre de la pièce *Les Fausses Confidences* est intéressant : on doit rappeler que lors de la première représentation, la pièce s'intitulait *La Fausse Confidence*. Pourquoi Marivaux aurait-il hésité entre le singulier et le pluriel et quel est le nombre réel des fausses confidences ? Dubois est le grand organisateur de l'intrigue : ainsi, la longue scène de la confidence de Dubois à Araminte sur la passion de Dorante (acte I, scène 14) se poursuit avec des exagérations et des flatteries :

> *Dubois. :... à force de se démener, je le (Dorante) trouve parvenu à votre intendance, ce qu'il ne troquerait pas contre la place d'un empereur.*
>
> *Les Fausses Confidences*, acte I scène 14

Araminte est surprise et flattée, le public amusé sourit en connivence. Dans la scène suivante, Araminte montre qu'elle a été touchée et tente de réagir :

> *Araminte, un moment seule : - La vérité est que voici une confidence dont je me serais bien passée moi-même.*
>
> *Les Fausses Confidences*, acte I scène 15

Dans ce jeu de masques, le tête-à-tête et le secret sont les atouts de la confidence, ce que rappelle encore Dubois :

> *Il m'est recommandé de ne vous parler qu'en particulier.*
>
> *Les Fausses Confidences*, acte I scène 13

L'utilisation de l'aparté et de l'ironie par antiphrase sollicitent directement les spectateurs : c'est tout l'art de Marivaux, au prix de nombreux détours et de prodigieux subterfuges, pour atteindre la vérité au niveau même de l'aveu différé des personnages. Le droit de parole peut s'éloigner du devoir de sincérité, mais, finalement, le public se divertit lors des retournements de situation, conscient que la réalité dépasse parfois les paroles.

S'il advient aussi que les paroles ne soient pas toujours jugées nécessaires selon Verlaine, qui choisit en 1874 pour titre à son recueil *Romances sans paroles*, c'est sans doute qu'il croit à la primauté de la musique sur certaines formes de langage. Au mois de mai 1872, Paul Verlaine, âgé de vingt-huit ans, publie dans la revue *La Renaissance littéraire et artistique* un poème intitulé *Romance sans paroles*, suivi d'un deuxième poème intitulé « Ariette », textes regroupés en 1874 en position initiale (« Ariette » I et « Ariette » V). L'auteur a déjà publié les *Poèmes saturniens* en1866 ainsi que les *Fêtes Galantes* (1868) et *La bonne chanson* (1870), mais il est repris par l'alcoolisme, perd son emploi, abandonne sa femme et accueille Arthur Rimbaud à Paris l'année suivante. Tous deux partent pour la Belgique en juillet 1872, puis pour Londres. En juillet 1873, Verlaine, qui a tiré deux coups de revolver sur Rimbaud pour l'empêcher de partir, est arrêté et condamné à deux ans de prison pour coups et blessures, puis incarcéré aux Petits-Carmes. Dans cette prison, il continue d'écrire à son ami Edmond Lepelletier pour la publication de son recueil *Romances sans paroles*. dont il reçut en mars 1874 à la prison de Mons, où il avait été transféré, une cinquantaine d'exemplaires sur un tirage de 500 exemplaires hors commerce, aucun éditeur n'ayant accepté de les parrainer. Libéré en janvier 1875, Verlaine regagne finalement Paris après environ dix ans d'absence, pour y connaître à la fois la misère et la déchéance, mais aussi une certaine célébrité en raison de ses publications successives illustrant son « art poétique », où il montre la primauté de la musicalité, dont la recherche lui paraît plus importante que la parole énoncée. Le droit de parole s'exprime en fonction de l'harmonie suscitée, comme en témoignent ces deux passages :

> *C'est, vers les ramures grises,*
> *Le chœur des petites voix…* »

Romances sans paroles. « Ariettes oubliées » I, vers 4, 5

ou bien :

> *Des petits arbres sans cimes*
> *Où quelque oiseau faible chante.*

Romances sans paroles. « Paysages belges », Bruxelles - Simples fresques I

Ce que cherche à traduire Verlaine, c'est, par-delà les mots, ce qui reste indicible, dans l'espace de ce non-dit, où se sublime la parole.

II. Le devoir de parole

Admettre que la parole engage celui qui l'a donnée, c'est passer au niveau de la déontologie et faire correspondre aux paroles des actes accomplis. Platon montre bien, dans le *Gorgias*, comme dans le *Phèdre* que la rhétorique est « ouvrière de persuasion » et contre les pièges du langage, il faut dépasser les opinions incertaines et contradictoires pour atteindre une connaissance universelle et cohérente. C'est le mérite de la dialectique, instrument privilégié de la recherche

philosophique, qui consiste à étudier les avis parfois différents, et l'on rappellera que le verbe grec « dialeguesthaï » signifie : « s'entretenir avec quelqu'un, conférer », la dialectique supposant, comme pourrait dire Pascal, un art de conférer aboutissant à la découverte personnelle, que Socrate considère comme une maïeutique, où l'esprit met au jour ce qu'il porte en lui-même. D'où la recherche d'une information nécessaire donnant au discours sa qualité fondamentale, comme l'explique Socrate à Phèdre :

> *Socrate. – Est-ce que ce ne doit pas être une qualité… qu'il y ait dans la pensée de celui qui parle, une connaissance de ce qui est la vérité du sujet sur lequel il aura à parler ?*
>
> *Phèdre 259 c*

Et Socrate poursuit en montrant qu'il ne faut pas négliger la parole des gens bien informés.

Ce souci de la vérité est aussi bien souvent, dans une autre perspective, celui des personnages de Marivaux, comme en atteste ce passage des *Fausses Confidences* :

> *Dorante. –…De quelle façon a-t-elle reçu ce que tu lui as dit ?*
> *Dubois, comme en fuyant. – Elle opine tout doucement à vous garder par compassion. Elle espère vous guérir par l'habitude de vous voir.*
> *Dorante, charmé. – Sincèrement ?*
>
> *Les Fausses Confidences*, acte I scène 16

Les didascalies soulignent l'ironie de Dubois et la réplique de Dorante est cocasse, parce qu'elle traduit un désir de vérité au moment même où les deux complices cherchent à la déguiser. Il en résulte un statut ambigu dans la révélation des sentiments comme à l'acte III scène 12, où Araminte et Dorante se livrent à un persiflage sans merci, tant il est difficile de faire la part de la sincérité et celle du jeu.

Le poète Verlaine n'a sans doute pas négligé cet aspect ludique de la romance, où s'atténue la parole, comme s'estompe le paysage dans les « Ariettes oubliées » et les « Aquarelles » du recueil publié alors qu'il était encore en prison. En empruntant à Félix Mendelssohn le titre qu'il choisit, il adapte et modifie leur signification. Les romances du musicien, publiées entre 1830 et 1845, étaient de courtes pièces pour piano et n'étaient pas chantées, alors que la romance populaire comporte des couplets avec refrain. Verlaine recherche une expression simple et naïve où le chant s'élève naturellement pour exprimer la mélancolie :

> *Ô bruit doux de la pluie*
> *Par terre et sur les toits !*
> *Pour un cœur qui s'ennuie*
> *Ô le chant de la pluie !*
>
> « Ariettes oubliées », III

ou bien pour traduire un geste d'offrande :

> *Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches,*
> *Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.*
>
> « Aquarelles », « Green »

Pour évoquer l'ensemble des végétaux, Verlaine avait d'abord écrit : Greens, puis biffé par la suite le s pour une évocation où domine la couleur comme dans certains tableaux impressionnistes.

Conclusion

En étudiant les œuvres au programme nous sommes frappés par la diversité de la parole et de ses registres. Il est bien évident que la parole, qu'elle soit polémique ou conciliatrice, a une force révélatrice : c'est en ce sens qu'elle est considérée dans la méditation religieuse comme un signe de la présence divine et c'est ainsi qu'elle implique un partage avec autrui et suscite une forme de propagation. Pour éviter toute tentation d'intransigeance dans l'expression des opinions, des convictions et des engagements, pour lutter contre tous les dangers des fanatismes, pour avoir le droit d'exprimer son avis personnel, tout en respectant celui d'autrui, il faut sans doute, comme Socrate, demeurer à l'écoute de l'interlocuteur et admettre la nécessité de la négociation. Ou mieux encore, comme Platon metteur en scène de divers protagonistes, laisser s'épancher les propos des intervenants, reconnaître cette absence voulue de l'auteur dans une silencieuse expectative en face d'un autre absent vivement sollicité : son lecteur présumé dans les siècles à venir.

Il y aurait donc ainsi un autre dialogue à l'intérieur du dialogue, de même sans doute qu'il existe un théâtre à l'intérieur du théâtre dans la comédie de Marivaux, où le public sait qu'il est invité puisque toute parole est un message : un poète du XXe siècle comme Prévert en était assez convaincu pour intituler *Paroles* l'un de ses recueils les plus émouvants.

Toute parole demeure donc un témoignage et sans jouer sur les mots pourrait-on dire, Verlaine, en privilégiant la mélodie, l'harmonie et la nuance, n'a finalement qu'un seul but, qui consiste à émerveiller l'esprit du lecteur dans l'attente d'un écho à son chant.

Nécessité de la parole

MUSTAPHA JBILOU

SUJET

« Ce n'est ni la faim, ni la soif mais l'amour, la haine, la pitié la colère qui ont arraché aux hommes les premières voix. » Jean Jacques Rousseau

Discutez cette réflexion de Rousseau à la lumière de votre lecture des œuvres au programme.

PLAN

I. La puissance expressive du dire
La magie du verbe
La consécration du bien parler
II. Le discrédit de la parole
Le dire et l'indicible
Le silence expressif
III. La communication totale
Quand dire c'est comment dire
« Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement »

Les mots constituent une puissance expressive énorme aussi bien pour les idées que pour les sentiments. En effet, la magie du verbe est à la fois descriptive et créative. Cette richesse attribue à la fois à la parole et au locuteur une importance considérable.

La parole semble être un outil magique, ou du moins efficace, favorisant l'expression des sentiments. En effet, non seulement les vocables expriment différemment les passions, mais ils la font naitre même. Ainsi, dans le texte de Marivaux, les propos de Monsieur Remy tenus lors de la scène 4 de l'acte I à Marton sur les sentiments que lui porteraient Dorante font rapidement attiser la flamme amoureuse au cœur de la jeune femme qui n'hésite pas à se l'avouer dans la dernière réplique de la scène suivante : « J'admire le penchant dont on se prend tout d'un coup l'un pour l'autre. » D'ailleurs, Dubois travaille sur le même objectif et réussit à faire naître l'amour dans le cœur d'Araminte qui décide à la fin d'épouser son intendant dans une mésalliance exceptionnelle qui met un terme à ses tourments et sa déchirure. La parole donc, conformément à l'idée de Rousseau, extériorise les sentiments notamment amoureux. Cependant cette expression peut-être détournée, décalée, indirecte. Ainsi, jouant sur la polysémie des mots, Dorante tient à Araminte dès la première rencontre un discours de séduction déguisée

qui puise dans la préciosité. Sa déclaration, par exemple, dans la scène des présentations : « Madame, l'honneur de servir une dame comme vous n'est au-dessous de qui que ce soit. » rappelle l'amour courtois. D'ailleurs même Romances Sans Paroles, Sensées être débarrassées du chant romantique du moi, laissent se faufiler entre les vers les mots relatant les maux du poète. Ainsi dans « Birds in the night », les souffrances du moi poétique évoquent certainement des « mois néfastes » où Verlaine a été « le moins heureux homme. » Enfin, le discours de Lysias ose défendre l'amour charnel quand il fait l'apologie de la sexualité et dénigre l'amour. En somme, Le verbe paraît être un outil de l'expression de la passion amoureuse courtoise ou charnelle. Il la stimule même et parfois la provoque. Cette puissance expressive attribue au bien parler un statut privilégié.

L'orateur et la parole jouissent d'un pouvoir certain. Déjà dans Gorgias Platon reconnait que la rhétorique est le « bien suprême » qui permet de commander aux autres hommes. À ce titre, Mal parler se révèle dégradant. Socrate le précise : « ce qui est honteux, à mon avis, c'est de ne pas parler ni écrire de belle façon, mais de le faire de façon laide et mauvaise. » D'ailleurs ce sont les façons d'Arlequin qui le figent dans un rôle subalterne contrairement au personnage de la Commedia dell'arte. Le « nous discourerons » de la scène d'ouverture esquisse déjà le portrait d'un personnage qui sera traité tour à tour de « sot » et de « faquin ». D'ailleurs ce topos du personnage qui n'arrive pas à émerger socialement à cause de ses limites linguistiques sera prolongé par la littérature comme dans Un amour de Swann de Proust, où le docteur Cottard n'arrive pas à intégrer les salons parisiens à cause de son incapacité à comprendre et produire des discours imagés. Ceci ne semble pas être le cas de Dubois qui paraît le vrai maître qui tire les ficelles de l'intrigue notamment par sa maîtrise du verbe. D'ailleurs dans la pièce de Marivaux, la parole semble être la vraie héroïne : « la confidence vraie ou fausse est d'abord un acte de langage » qui produit certes un effet mais surtout un fait donnant ainsi sens et dynamique à la pièce. Enfin, si les vers font la notoriété du poète, il en est quelques-uns qui font autorité. « Art poétique » fonctionne ainsi comme un manifeste qui orienta la poésie vers de nouvelles formes de l'expression poétique qui privilégient « la musique avant toute chose ».

La parole assure donc conformément à la thèse de Rousseau une fonction expressive. Elle exprime au directement ou indirectement les passions. Dans une perspective sociale, elle devient un pouvoir qui hiérarchise les individus. Pour autant, la parole peut s'avérer inefficace.

La parole ne serait pas fiable. Elle bute parfois contre l'opacité et la complexité du sentiment au point que son utilisation dégrade son locuteur.

La parole serait insuffisante dans la mesure où le sentiment, lui-même, résiste à l'interprétation. Dans ce sens, Socrate critique la fausseté du discours de Lysias coupable à son sens d'outrage à l'amour par ignorance. La réhabilitation de ce noble sentiment de la part du philosophe a nécessité deux discours sur le thème lui-même et sur les normes de la rhétorique au point que le discours ait perdu son unité et on lui trouve difficilement une cohérence. Verlaine, lui, exprime, dans le dernier quatrain de la troisième des « Ariettes oubliées », son malaise à dire les maux qui le rangent :

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine !

Dans « A poor Young Shepherd », le mal du poète et son désarroi réside dans son incapacité à dire ses sentiments :

> *C'est Saint-Valentin !*
> *Je dois et je n'ose*
> *Lui dire au matin…*
> *La terrible chose*
> *Que Saint-Valentin !*

Les mots ne peuvent donc tout dire. Le poète recourt alors à la description des paysages, au rythme et aux aquarelles pour embrasser les arts de la peinture et de la musique dans l'espoir de dépasser les limites du verbe. Heureusement que la rhétorique nous offre des moyens pour contourner l'angoisse du dire. Ainsi, la litote permet, par exemple, à Araminte de ne pas s'avouer son amour pour Dorante. En effet, elle s'abstient de la congédier après la première fausse confidence de Dubois et se justifie en aparté : « Je n'ai pas le courage de l'affliger. » En somme la parole fait face à ses propres limites, notamment son incapacité à dire tout le sentiment comme si les maux condamnent les mots. L'hypothèse donc Rousseauiste ne s'avère pas complètement. Bien au contraire, il est des silences plus expressifs.

La parole peut ne pas être opportune. Nous avons vu comment après avoir été éclairé par Socrate, Phèdre traite péjorativement Lysias de Logographe. Art Poétique s'inscrit en faux contre les normes qui font du poète un simple versificateur. Mais c'est dans le théâtre où la parole frivole est davantage condamnée. Ainsi dans la scène 2 de l'acte II, Monsieur Remy s'en prend à son neveu qui préfère continuer à travailler chez Araminte et refuse une offre de mariage alléchante : « vous êtes un imbécile, un insensé, et je tiens celle que vous aimez pour une guenon » avant de se tourner vers Araminte pour demander son opinion. Le comique de cette scène nait de la supériorité du public qui sait plus que le personnage. Son rire alors est une condamnation du verbe léger du procureur qui passe pour un insensé. Bien au contraire, le silence profite à Dorante et le rapproche de sa bien aimée. En effet, dans la scène 4 du premier acte, il n'intervient pas pour corriger la fausse confidence de monsieur Remy. Il laisse Marton prisonnière de ses illusions et se sert d'elle pour être dans les secrets de sa maitresse et de sa famille. Même en poésie, Verlaine use de vers blancs pour installer des pauses rythmiques expressives. En somme, devant l'impossibilité du dire, le silence peut-être davantage expressif. D'ailleurs, les neurosciences insistent sur la dimension du silence dans toute opération de communication.

La parole est donc faillible. Les mots s'avèrent incapables dans certaines conditions à sonder esprit et sentiments. Le dire alors discrédite le locuteur surtout que le silence, la non parole, rend compte davantage des sentiments et sert au mieux les intentions. Nous sommes dans l'obligation de penser des modalités à même de dépasser les limites de la parole en vue d'une communication totale.

La parole est fondamentale. Nous ne pouvons nous en passer. Nous devons la renforcer notamment par davantage de réflexion et surtout en intégrant les dimensions non verbales de la communication.

Le sens ne réside pas dans cette relation arbitraire entre le signifiant et le signifié. Il nait aussi de l'effet des mots. D'ailleurs les neurosciences ont prouvé que le paralinguistique et le non linguistique contribuent grandement dans la création du sens. Ainsi dans le texte de Platon, Phèdre craint de ne pouvoir restituer le discours de Lysias « d'une manière qui soit digne de lui. »

C'est la façon donc de dire qui bloque l'apprenti orateur et non le sens. Il cherchera de même un espace approprié pour son discours afin d'obtenir un meilleur effet. Pour cela, explique Socrate « il est parti, (auparavant), à l'extérieur des murs s'exercer à le déclamer ». Déclamer est Peut-être ce que doit faire aussi le lecteur de Verlaine. La musicalité de sa poésie ne peut être concrétisée sans la participation d'un lecteur qui observe rythme, rime, assonances et alitérations. Une voix monotone et monocorde détruirait et la musique et le sens. Par ailleurs, dans le théâtre, qui est un art de la scène, le kinésique et la situation dans l'espace interviennent pour contextualiser les mots et les compléter. Dans ce cas, le spectateur s'intéresse autant au dire des acteurs qu'à leurs gestes, sinon plus, du fait que la perception visuelle prime sur celle auditive. D'ailleurs les didascalies précisent les positions, les tonalités et les états d'âme des personnages. Ainsi par exemple dans la scène 13 du premier acte, la didascalie interne insiste sur la surprise de Dubois à la vue de Dorante avec Araminte quand sa réplique transmet un simple remerciement de la part de la marquise. Cependant, dans la scène qui suit, la maitresse va l'interroger effectivement sur sa réaction et non ses mots : « Qu'est ce que c'est donc cet air étonné que tu as marqué, ce me semble, en voyant Dorante ? » De même ce sont les didascalies (émue, étonnée, d'un temps vif, doucement, froidement...) qui révèlent la déchirure d'Araminte. En somme, quand les mots contredisent le paraverbal, le sens retenu est celui du corps comme le ressent amèrement le poète dans « Birds in the night » en songeant peut-être à Mathilde :

Et votre **regard** *qui mentait lui-même*
Flambait comme un feu mourant qu'on prolonge
Et de votre vois vous **disiez** *: « je t'aime ! »*

Encore est-il que le dire est moins allusif. IL faut donc mieux le penser dans la perspective de l'établissement d'une communication totale efficace.

Les mots ne sont pas interchangeables. De ce fait, ils doivent faire l'objet d'une sélection minutieuse pour qu'ils puissent rendre compte le plus fidèlement possible de l'idée ou du sentiment et éviter tout contre sens ou glissement du sens. Dans cette perspective Boileau recommandait :

Avant donc que d'écrire, apprenez à penser
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

Peut-être qu'en cela ; le poète français reprenait Socrate qui dans Phèdre tenait ces mêmes reproches au discours de Lysias. « Le logographe » a d'abord péché par cette conception d'un amour qui fait l'apologie de la sexualité sans amour faute d'une réelle connaissance ou expérience. Par la suite, la style a été par la suite confus : absence d'une définition du départ, accumulation sans ordre des arguments où « les mêmes choses sont répétées deux ou trois fois, comme si Lysias avait du mal à trouver beaucoup de choses à dire sur le même sujet ». L'orateur se doit donc de connaître son sujet, ses « signes distinctifs ». C'est ce que semble appliquer Dubois, qui dès la deuxième scène précise son objectif : « Vous réussirez vous dis-je, je m'en charge, je le veux, je l'ai mis là ». La fausse confidence est donc un acte réfléchi et c'est ce qui explique sa réussite. L'on peut émettre la même remarque pour ce qui est du nouveau langage poétique verlainien qui « prend(s) l'éloquence et [lui tord le]cou ». Le poète précise en effet dans son Art poétique :

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque
Méprise ;
Rien de plus cher que la chanson
Grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

Le nouveau langage poétique est le fruit d'une réflexion qui a visé à rompre avec l'esthétique romantique et classique. En somme, à chaque fois où la conception, la réflexion, voire même la philosophie selon Socrate, devance la parole, elle l'anoblit.

À la suite de la thèse de Rousseau qui explique l'invention de la parole par le besoin d'exprimer des sentiments, nous avons vu que celle-ci est effectivement dotée d'une puissance expressive remarquable qui lui permet d'exprimer et de provoquer des sentiments. Cette faculté attribue au verbe un pouvoir considérable qui établit même une hiérarchie entre les individus en fonction de leur maitrise du verbe. Cependant, les mots butent contre la confusion des idées et des sentiments dans l'esprit et ne peuvent donc dire tout. Paradoxalement, le silence s'avère aussi expressif. L'expression donc du sentiment peut se faire à la fois par la parole, comme le pense Rousseau, mais aussi par la non parole. Pour autant, le verbe est fondamental. Nous nous sommes inspirés des nouvelles théories des neuro-sciences pour penser les fondements d'une communication totale où la conception précède le dire et où le paralinguistique et le non linguistique contribuent au sens.

La parole et la pensée

BRAHIM BOUMESHOULI

SUJET

Dans son *Essai concernant l'entendement humain*, III, ch. II, traduction P. Coste, Vrin, 1983, John Locke (1632-1704) assure : « Comme on ne saurait jouir des avantages et des commodités de la Société sans une communication de pensées, il était nécessaire que l'Homme inventât quelques signes extérieurs et sensibles par lesquels ces idées invisibles dont ses pensées sont composées, pussent être manifestées aux autres. » Vous vous interrogerez sur la pertinence de ce propos à la lumière de votre lecture personnelle de Phèdre de Platon, Les Fausses confidences de Marivaux et Romances sans paroles de Verlaine.

PLAN

I. Parler la pensée
II. Cacher la pensée
III. Penser la parole

Attribuer à la parole la fonction essentielle d'exprimer la pensée est une théorie du langage, qui a dominé la pensée philosophique fort longtemps. Fidèle à cette tradition, le philosophe John Locke assure, dans son *Essai concernant l'entendement humain*, III, ch. II, que la vie en Société contraint l'homme, qui veut en « jouir des avantages et des commodités », à inventer des « signes extérieurs et sensibles. ». Le rôle de ces signes extérieurs, à savoir la parole, est de « manifest (er) aux autres » les idées qui composent ses pensées. La vie en société exige la communication de sa pensée. Mais, c'est cette même société, imposant le besoin de s'affirmer et d'être reconnu, qui force l'homme à passer outre la seule obligation de traduire fidèlement ses pensées, par le biais de la parole. La quête d'un positionnement solide dans l'échiquier social contraint le sujet à instrumentaliser la parole. Si la parole se révèle un simple médiateur, neutre et sûr, des pensées, dans le cadre d'une relation désintéressée, il n'en demeure pas moins qu'elle se manifeste souvent comme un moyen redoutable, non du commerce d'idées, mais du succès social. L'on peut dès lors concéder volontiers à Locke le fait que la parole est un truchement de la pensée, mais n'est-il pas tout à fait légitime de dire que cette même parole trahit la pensée et va au-delà de la simple communication ? Le *Phèdre* de Platon, *Les Fausses Confidences* de Marivaux et les *Romances sans paroles* de Verlaine nous permettront d'abord d'approcher la parole, en tant que médiateur de la pensée ; avant de la considérer comme un moyen qui contourne la pensée ; ce qui oblige cette dernière à faire de la parole l'objet de sa propre réflexion.

La parole traduit les pensées de l'homme, en adoptant les formes connues des conventions de l'échange, à savoir l'expression des sentiments, le dialogue et l'implicite.

Transmettre ses sentiments et ses passions est l'une des fonctions fondamentales de la parole. En révélant ses sensations intérieures, l'homme assure un lien solide avec les siens. Analysant le comportement des amants, Socrate remarque que rien ne leur est si cher que de proclamer solennellement leur passion : « ils brûlent de parler. » La révélation des sentiments est une nécessité, comme le montre le désir ardent d'en parler. Le désir de communiquer ses émotions peut excéder la forme langagière, en engageant tout le corps : « les amants s'attachent aux pas de ceux qu'ils aiment ». De même, parler son for intérieur peut avoir pour effet de ravir, non seulement le jugement du destinataire, mais son corps. C'est ainsi que le discours de Lysias « concernant (s)es intentions » a engendré, chez Phèdre, une « transe corybantique », comme le constate, ironique, Socrate. Ce pouvoir propre à la parole est souligné cyniquement par Dubois, l'ancien valet de Dorante, dans *Les Fausses Confidences* : « Quand l'amour parle, il est le maître, et il parlera. » Aussi, la parole de la passion englobe-t-elle, ici comme ailleurs, tout le corps. C'est ce que fait découvrir Dubois à Araminte : « vous avez dû remarquer qu'il a l'air enchanté, quand il vous parle. » La parole sert également à révéler son jugement à l'égard de l'autre. Elle le jauge à l'aune de ses propres échelles de mesure. C'est ce que fait Madame Argante, lorsqu'elle se fie à son intuition pour évaluer Dorante : « Cet homme-là ne m'a jamais plu un instant [...] j'ai le coup d'œil assez bon, et je ne l'aime point. » Dans « Aquarelles », dernière section des *Romances sans paroles*, Verlaine adopte la posture du poète courtois, qui ne se lasse pas d'exprimer sa passion amoureuse. Dans « Green » qui ouvre ladite section, le poète s'exprime ainsi : « Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches,/Et puis voici mon cœur, qui ne bat que pour vous./Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches » L'usage du présentatif « voici » ancre l'aveu dans une situation énonciative, qui vise à agir sur le destinataire, comme l'atteste l'emploi de la modalité jussive : « Ne le déchirez pas ». La négation exceptive « ne bat que pour vous » situe l'aveu, non dans le cadre des clichés, comme l'on peut croire, mais dans celui de la naïveté et de la sincérité, déjà exprimées dans le titre du poème. Green peut signifier selon Oxford : naïf et inexpérimenté.

D'autre part, la parole s'inscrit dans le cadre du principe dialogique, caractérisant la vie en commun. Approcher l'autre implique la possibilité, voire même le devoir, du dialogue et du débat contradictoire. L'échange est souvent sollicité, surtout si l'objet de la discussion semble être prometteur. Socrate ne manque pas de le confirmer à Phèdre : « j'ai une telle envie de t'écouter que, même si ta promenade te mène à pieds jusqu'à Mégare [...] je ne te lâcherai pas. » Ce besoin du dialogue peut même revêtir le caractère du devoir sacré, auquel il ne convient pas de manquer : « Phèdre. Je crois bien tenir le mot qui t'oblige à parler. Socrate. Garde-toi de le prononcer [...] Phèdre. Et bien, parle. » Le dialogue est plus réussi et authentique, lorsqu'il est direct, et ne se fait pas par personne interposée. Socrate, identifiant Lysias à son discours, transcrit sur papyrus, se félicite de pouvoir commercer directement avec lui, et affranchit Phèdre de ce pensum : « mais puisque Lysias est ici présent, je ne tiens nullement à te donner l'occasion d'un exercice. » Le dialogue est un principe vertueux, puisqu'il oblige l'interlocuteur à mieux s'éclaircir, comme l'exige Phèdre face à Socrate : « Je crois comprendre ce que tu veux dire, mais explique-toi plus clairement encore. » L'échange est une marque de bienséance, qui peut même faire oublier les hiérarchies sociales. C'est ce que se hasarde Arlequin, sans succès, avec Dorante : « Si vous voulez, je vous tiendrai compagnie, de peur que l'ennui ne vous prenne ; nous discourrons en attendant. » Le désir de dialoguer l'emporte sur le bon usage de la parole,

comme le prouve le barbarisme *discourrons* au lieu de *discourrons*. Il importe de souligner que dans une société strictement hiérarchisée, comme l'est celle où évoluent les personnages des *Fausses Confidences*, le dialogue est souvent forcé. C'est ainsi qu'Araminte programme un dialogue avec Dorante, son intendant : « Monsieur, j'ai à vous parler d'une affaire ; ne vous éloignez pas. » Le dialogue, exigeant l'égalité, devient presque impossible : « s'il était riche, le personnage en voudrait bien un autre ; il pourrait bien dire qu'il adore », constate, lucide, Monsieur Rémy à propos de son neveu Dorante. À défaut de pouvoir se communiquer sans gêne, les personnages dialoguent indirectement, en faisant substituer la parole par des accessoires, comme les lettres et les portraits. Pour Verlaine, le dialogue est un moyen de communication, qui fonde l'état présent, mais fonde également le futur, puisque l'acte de dialoguer est incessamment réinvesti par la mémoire, et se définissant comme son patrimoine le plus cher : « Je me souviens, je me souviens/Des heures et des entretiens,/Et c'est le meilleur de mes biens. »

La parole peut également traduire la pensée, tout en désengageant le locuteur. La nécessité de dire coïncide avec le refus de l'assumer, comme l'explique Oswald Ducrot, dans son livre *Dire et ne pas dire. Principe de sémantique linguistique* : « on a bien fréquemment besoin, à la fois de dire certaines choses, et de pouvoir faire comme si on ne les avait pas dites, de les dire, mais de façon telle qu'on puisse en refuser la responsabilité. » Ne voulant pas manifestement outrepasser les barrières sociales, Araminte désire entendre les aveux de Dorante, comme elle l'insuffle à Dubois : « je ne sais de son amour que ce que tu m'en dis [...] il est vrai qu'il me fâcherait s'il parlait ; mais il serait à propos qu'il me fâchât. » La formule frappe par ses nuances et ses subtilités qui révèlent un personnage soucieux de s'exprimer, sans pour autant assumer totalement sa parole. Dubois, s'inscrivant en dissonance dans ce langage encodé, réussit à arracher à Araminte une parole, on ne peut plus claire : « Vraiment oui. Monsieur Dorante n'est pas digne de Madame [...] il n'est riche qu'en mérite, et ce n'est pas assez. » ; Araminte : « Vraiment non ; voilà les usages », avant de se proposer ouvertement de forcer l'aveu de Dorante : « j'ai envie de lui tendre un piège ». L'implicite se déploie également lorsque l'un des interlocuteurs entend manquer aux règles habituelles de l'échange, en insinuant, sans l'assumer ouvertement, la possibilité de recourir à la violence. C'est justement le cas de Phèdre, qui veut contraindre Socrate à produire un discours, surpassant en excellence celui de Lysias, à propos du sujet suivant : « celui qui aime est plus malade que celui qui n'aime pas » : « Nous sommes seuls, l'endroit est désert, je suis le plus fort et le plus jeune. » Comme s'il n'est pas sûr d'être pleinement compris, il fait sienne cette citation de Pindare : « à bon entendeur, salut », avant de corser le menu : « ne choisis pas de subir la contrainte, parle plutôt de plein gré ». Beaucoup plus redoutable dans l'art du sous-entendu est Socrate, qui use de l'ironie, en exprimant le contraire de ce qu'il pense, en qualifiant, par exemple, Lysias de « noble cœur ». Au seuil de la troisième section des *Romances sans paroles*, « Birds in the night », Verlaine a recours à un procédé subtil pour suggérer qu'il était victime des embûches dressées par Mathilde, pour le piéger. C'est ainsi qu'il choisit pour première épigraphe, ouvrant cette section, des vers extraits de la troisième pièce de son recueil *La Bonne Chanson*, tout en l'attribuant à un Inconnu ! « En robe grise et verte avec des rûches,/Un jour de juin que j'étais soucieux,/Elle apparut souriante à mes yeux/Qui l'admiraient sans redouter d'embûches. » L'autocitation dissimulée atteste d'un poète récusant, d'entrée de jeu, de calomnier directement, et préférant se désolidariser de son énoncé.

La parole est donc un intermédiaire, tantôt transparent, tantôt opaque, des pensées. Cependant, les relations humaines trop compliquées entament la neutralité de la parole, qui devient alors un outil biaisé, cachant la pensée, par le fait de mentir, taire, ou encore s'y substituer.

Le mensonge est l'une des manifestations de la trahison de la pensée. Le mentir crée une pensée apocryphe, annulant la véritable pensée et cachant la véritable intention. Dans *Phèdre*, Socrate démonte minutieusement l'art du discours mensonger, pratiqué par Lysias, « le plus habile des écrivains actuels », à en croire Phèdre. Ce dernier, selon Socrate, est loin d'être préoccupé par la vérité, mais par le fait de persuader son interlocuteur de la justesse d'une idée, erronée et fausse en soi. L'art de mentir réside dans le fait d'agencer le discours d'une manière, qui oblige le récepteur à partager la vision de Lysias, qui : « en commençant son discours sur l'amours, nous a obligés à concevoir l'amours comme une réalité conforme à ses propres souhaits, et, dès lors, c'est en arrangeant tout en fonction de cette notion qu'il a mené à son terme la suite de son discours. » Le discours, dans ce cas, mystifie les autres, en entreprenant tout à l'envers, et en s'acheminant dans le sens opposé à celui vers lequel il louche : « Cet homme-là, en tout cas, semble bien loin de faire ce à quoi nous nous attendons [...] Il entreprend la traversée du discours en nageant sur le dos, à reculons. » Par ailleurs, la parole inauthentique peut envahir tout le vécu, qu'il devient presque impossible de démêler mensonge et vérité. Tel est le cas des paroles croisées dans *Romances sans paroles*, où les accusations réciproques d'avoir menti abondent. Le poète n'identifie que mensonge dans le comportement de Mathilde, jusqu'au regard : « Et vous voyez bien que j'avais raison,/Quand je vous disais, dans mes moments noirs,/Que vos yeux, foyers de mes vieux espoirs/Ne couvaient plus rien que la trahison. » Pour se défendre contre cette accusation, l'interlocutrice a recours à l'argument ad hominem, en renvoyant le même grief au poète : « Vous juriez alors que c'était mensonge »

L'acte performatif, « juriez », perd tout effet, puisqu'il est incapable de restituer la vérité, et ne fait que reconduire l'argument ad hominem, qui révèle un blocage de la parole : « Et votre regard qui mentait lui-même/[...] Et de votre voix vous disiez : « je t'aime ». Dans le climat de la suspicion créé par le mensonge, l'aveu de l'amour est conçu comme une contre vérité. L'une des propriétés du mensonge est qu'il déborde et s'étend même en dehors du recueil ! Dans ses *Mémoires,* Mathilde entreprend de dévoiler les "mensonges" qui parcourent les *Romances sans paroles*. Par exemple, Le vers qui ouvre la troisième section : « Vous n'avez pas eu toute patience » est ainsi commenté par la tristement célèbre : « je puis affirmer qu'au dire de tous amis, j'ai été surtout avec Verlaine *douce et patiente*, bien que tant de biographes aient répéter, après lui, à satiété, que "je n'avais pas eu toute patience" ». L'extension du domaine du mensonge caractérise principalement *Les Fausses Confidences*. Dorante, dès le lever du rideau prétend désirer rester seul « Je serai bien aise d'être un moment seul », alors qu'il attendait Dubois ; dans la bouche de Monsieur Rémy, le mensonge prend les allures de l'art de la « fable », lorsqu'il invente une histoire d'amour entre Dorante et Marton : « il vous a déjà vue plus d'une fois chez moi quand vous y êtes venue ; vous en souvenez-vous ? Savez-vous ce qu'il me dit la première fois qu'il vous vit ? "Quelle est cette jolie fille-là ?" » Le mensonge est également sollicité, lorsque Madame Argante demande à Dorante de mentir à Araminte, sa fille, sur l'affaire qui l'oppose à Comte : « [...] dire à ma fille, quand vous aurez vu ses papiers, que son droit est le moins bon ; que si elle plaidait, elle perdrait. ». Surpassant Monsieur Rémy dans l'art de l'affabulation, Dubois invente, devant Araminte, le roman de Dorante amoureux et errant à la recherche de l'objet aimé : « C'est chez Madame celle-ci, c'est chez Madame celle-là [...] nous allions toute la soirée habiter la rue, ne vous déplaise, pour voir Madame entrer et sortir ». Bref, dans Les Fausses Confidences, Aucun personnage ne s'inscrit volontiers dans le vrai, et lorsqu'il ne ment pas, il fait semblant de mentir.

Lorsqu'elle ne ment pas, la parole fait taire la pensée. L'acte de parler s'apparente alors à un refus de s'exprimer et de révéler ses idées. Dans *Les Fausses Confidences*, la dissimulation de la pensée est une véritable stratégie. Et à la guerre comme à la guerre, les personnages sont tenus de ne pas révéler leurs pensées, sous peine de subir un échec cuisant : « Dubois. "Vous n'avez rien dit de notre projet à Monsieur Rémy, votre parent ?" Dorante. "Pas le moindre mot." » La parole, dans les enjeux sociaux, n'est pas un acte gratuit, et elle demeure un écueil qui risque d'annuler le « projet ». Elle est une menace que seul le silence sait subjuguer. Tout comme mentir, réprimer sa pensée n'est pas toujours un acte volontaire, il est également imposé. C'est ainsi que Madame Argante intime l'ordre du silence à Dorante : « Il ne s'agit pas de ce que vous pensez, gardez votre petite réflexion roturière. » Observer le silence survient aussi lorsque le personnage se rend compte du déphasage qui existe entre sa réalité sociale et ses pensées. Marton, la suivante d'Araminte, l'exprime non sans douleur : « Dorante m'aime jusqu'à refuser sa fortune pour moi [...] Tant d'honneurs ne m'appartiennent point [...] et je me tais. » Mais, à bout d'arguments, le personnage fait taire sa pensée, et son silence annoncé devient son ultime argument. Madame Argante en a recours, face à sa fille : « Et bien, il (= Dorante) vous déplaira, je ne vous en dis pas davantage ; en attendant de plus fortes preuves. ». Il s'agit d'une stratégie prometteuse, puisque Le Comte se l'appropriera aussitôt : « Je garde le silence sur Dorante ». Socrate, non seulement dans *Phèdre*, mais dans tout le corpus platonicien, excelle dans l'art de réprimer sa pensée, pour la mieux révéler et étouffer son interlocuteur. C'est justement au moment où il confesse ne rien savoir, et donc n'ayant rien à dire « je suis conscient de mon ignorance », qu'il devient redoutable. En effet, cette fausse modestie lui permet d'attribuer sa parole à une source mystérieuse : « je me suis quelque part rempli à des sources étrangères, à la façon d'une cruche. Mais ma paresse d'esprit m'empêche encore une fois de me rappeler comment et de qui j'ai appris ces choses-là » Les silences annoncés de Socrate sont calculés et constituent une étape fondamentale de sa stratégie argumentative. Il ne prévient Phèdre de l'arrêt de son discours et de son départ « ça y est, Phèdre. Tu n'entendras plus un seul mot sortir de ma bouche ; dis-toi maintenant que mon discours est fini », que pour mieux le séduire, en attribuant la relance du discours à la volonté divine : « Comme j'allais traverser la rivière, mon bon, le signal divin, celui dont j'ai l'habitude, s'est manifesté en moi ; or, il me retient toujours quand je suis sur le point de faire une chose. » Conscient des vertus du silence, Lysias le conçoit comme une maîtrise de soi, caractérisant surtout les non-amoureux : « ceux qui n'aiment pas restent maîtres d'eux-mêmes et choisissent ce qui vaut le mieux, plutôt que de briller en public. » Pour le poète des *Romances sans paroles*, le silence annoncé lui permet d'étirer les remontrances, et donc d'avoir sa revanche sur la destinataire : « Aussi-bien, pourquoi me mettrai-je à geindre ?/Vous ne m'aimiez pas, l'affaire est conclue,/Et, ne voulant pas qu'on ose me plaindre,/Je souffrirai d'une âme résolue. » La promesse d'une souffrance discrète se révèle aussitôt une promesse d'une interminable plainte, et Mathilde de commenter, lamentable, dans ses Mémoire : « Il n'a d'ailleurs pas tenu parole, car toute sa vie ne fut qu'une longue jérémiade contre moi ». Mais, le silence le plus redoutable dans Verlaine est celui qui est relatif à l'identité de son interlocuteur. Les commentateurs ne savent pas à quel saint se vouer, lorsqu'ils se heurtent à l'obstacle biographique, dans la quatrième « Ariette », par exemple : « Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses :/[...]/Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles ». Devant le silence du poète, d'aucuns identifient dans « deux jeunes filles » Verlaine et Rimbaud, alors que d'autres y repèrent Verlaine et Mathilde. Ce n'est pas un hasard, si l'épigraphe de la même « Ariette » est signée, ici encore, *Inconnu*, faisant passer sous silence l'identité de l'auteur, qui n'est pas autre que Verlaine lui-même.

La parole peut même se substituer à la réflexion. Soit pour fuir l'enfer de la pensée, comme l'on découvre à la fin de *En attendant Godot* de Beckett, soit que la pensée est un ramassis d'idées reçues, et le sujet parle pour ne rien dire, comme c'est le cas dans *La Cantatrice chauve*, de Ionesco. Dans les *Romances sans Paroles*, la primauté de la parole sur la pensée, au grand dam du titre même du recueil, se lit d'abord dans le retournement des clichés. Ce procédé fait de l'acte de l'énonciation un jeu de mots. Le fameux cliché du roman pastoral *LAstrée* (1627) (l'*extase amoureuse*), est interverti dans la première pièce des « Ariettes oubliées », et devient : « C'est l'extase langoureuse,/C'est la fatigue amoureuse, ». Le son envahit l'espace et annule toute possibilité de réfléchir : « C'est tous les frissons des bois/C'est [...] le chœur des petites voix ». Le moi est entièrement préoccupé par la description de cette parole qui le submerge : « Ö le frêle et frais murmure !/Cela gazouille et susurre,/Cela ressemble au cri doux ». La pensée est alors limitée à l'identification de la nature de cette parole et de sa source : « Tu dirais, (= cela ressemble à) sous l'eau qui vire,/Le roulis sourd des cailloux./[...] C'est la nôtre, n'est-ce pas ? ». La parole comme ressassement et étirement est constatée avant le dernier vers : « s'exhale l'humble antienne ». En effet, l'*antienne*, selon *Littré*, est « un passage de l'Écriture qu'on chante [...] avant un psaume, et qu'on répète en entiers après », alors que le *Dictionnaire historique de la langue française*, publié par *Le Robert* précise que ce mot s'emploie au XIXe siècle, « dans certaines locutions, avec le sens de *"choses qu'on ressasse"* ». Le jeu de la parole comme cliché, manifestant le non sens, qu'inspirent les images du monde, se lit également dans la huitième pièce des « Ariettes oubliées ». Le cliché « le sable est blanc comme neige » est ainsi récupéré : « Dans l'interminable/Ennui de la plaine/La neige incertaine/Luit comme du sable ». La parole, en lieu et place de la pensée, marque l'ouverture des *Fausses Confidences*. Si la proposition que fait Arlequin à Dorante, de lui tenir « compagnie », peut se lire comme un désir de dialoguer, elle révèle encore la vacuité de la parole. Arlequin veut « discourir » avec Dorante même si les deux personnages n'ont rien qui puisse s'échanger. La parole, annulant la pensée, caractérise notamment les scènes de disputes, dépourvues de tout sens. Tel est le cas de la scène 10 de l'acte II, où Arlequin et Dubois s'engagent, sur le registre farcesque, dans une querelle, qui parodie le contentieux judiciaire. Cet aspect factice de la parole est aussitôt dénoncé par Araminte : « Et ! que m'importe ? Il était bien nécessaire de faire ce bruit-là pour un vieux tableau qu'on a mis là par hasard, et qui y est resté. Laissez-nous ». La parole peut annuler la faculté de l'entendement chez l'autre. Le Comte en est conscient qui dit à Marton, à propos d'Araminte : « Elle est lente à se déterminer ; et pour achever de la résoudre, il ne s'agirait plus que de lui dire que le sujet de notre discussion est douteux pour elle. » C'est justement cette dernière propriété de la parole que Socrate, identifie chez Thrasymaque : « [...] celui qui est passé maître en cet art, c'est, me semble-t-il, le puissant Chalcédonien. Homme qui n'eut pas eut son pareil à la fois pour mettre les foules en fureur, puis pour, à l'inverse, apaiser cette fureur par enchantement. » Pour Socrate, l'art oratoire de Lysias et de Thrasymaque se réduit à une éloquence, qui a du mal à cacher l'absence de la pensée : « S'il et dans ta nature d'être éloquent, tu seras un orateur illustre, à condition d'adjoindre à ce don le savoir et la pratique [...] or, pour tout ce qui touche cet art, la voie prise par Lysias et Thrasymaque ne me semble pas être celle qu'il faut suivre. » Pour démontrer à Phèdre que tout le discours de Lysias, qui l'a enchanté, n'est que paroles creuses, Socrate produit un discours similaire, auquel il ne croit même pas, et après l'avoir renié, il le gomme par un autre discours qui le contredit point par point : « j'aspire à prononcé un discours qui soit une eau potable, qui me permette, pour ainsi dire, de me rincer la bouche pour enlever le goût de sel, qu'y a déposé le discours que tu viens d'entendre. »

Le mensonge, le silence et le troc des idées. Autant de manifestations de la déformation de la pensée par la parole. Cette dernière est donc loin d'être absolument neutre. C'est justement ce constat qui oblige la pensée à faire de la parole l'objet de sa propre réflexion. La parole est alors définie, classifiée et codifiée.

Les nombreux obstacles auxquels achoppent les sujets, lors de leurs échanges, les forcent à tourner leur pensée vers la définition de la parole. Phèdre en rapporte la définition sophistique. Parler c'est s'aligner sur l'opinion dominante, car cette dernière est l'objet de la persuasion. Parler c'est donc persuader : « il est nécessaire, pour celui qui se destine à devenir orateur, d'apprendre non ce qui est réellement du juste, mais ce qui semble tel au grand nombre, qui doit juger ; ni ce qui est réellement bon ou beau, mais ce qui semblera tel. » La parole, dans cette perspective, relève de l'opinion, du vraisemblable, non de la vérité. Socrate s'inscrit en faux contre cette définition, qui évacue les critères du juste, du bon, du beau et du vrai. Pour lui, parler c'est essentiellement se conformer à la vérité du sujet de la parole : « l'excellence et la beauté de ce qu'on va dire ne supposent-elles pas nécessairement que l'esprit de celui qui parle sache ce qui est vrai dans la question à traiter ? » La parole qui ne se préoccupe pas de la vérité, mais seulement de l'opinion, est « un art risible, un art qui n'en n'est pas un. » Conformément à cette définition, Socrate refuse de considérer la parole comme un jeu, visant à mystifier : « l'homme qui connaît le vrai peut, en faisant de la parole un jeu, égarer ses auditeurs. » La parole, selon Socrate, n'est pas un acte gratuit, mais un acte totalisant l'énonciation du vrai et la praxis : « Ce n'est pas pour parler et pour entretenir des rapports avec les hommes que l'homme sensé se donnera toute cette peine, mais pour être capable de dire ce qui plaît aux dieux et d'avoir, en toute chose, une conduite qui les agrée, autant que faire se peut. » Dans *Les Fausses Confidences*, le dialogue est constamment paralysé par les commentaires sur l'acte de parler. Araminte, protestant contre la dispute entre Arlequin et Dubois, à l'acte II, scène 10, définit, en passant, l'acte de parler : « Cela vaut-il la peine qu'on en parle ? » Parler c'est produire un sens, relatif à un fait consistant. Il n'est pas donc un acte arbitraire, ne se référant à rien. À cette exigence, Dorante ajoute, même s'il n'y croit pas vraiment, un autre trait définitoire de la parole. Parler c'est prononcer la vérité, et hisser cette dernière au-dessus de toutes les tentations, qui peuvent inciter l'homme à tromper son auditeur. C'est ainsi qu'il rétorque à Marton, qui l'invite à tromper Araminte sur le contentieux qui l'oppose au Comte : « Croyez-moi, disons la vérité. » Le souci de définir la parole se lit, chez Verlaine, dans le titre, qu'il a choisi pour le recueil : *Romances sans paroles*. Il s'agit d'une musique de la langue, où le chant l'emporte sur la parole. C'est la musique, notamment populaire, qui s'empare du sujet, et l'obligeant à exprimer sa lamentation en chant rythmé : « Et mon âme et mon cœur en délires/Ne sont plus qu'une espèce d'œil double/Où tremblote, à travers un jour trouble,/L'ariette, hélas ! de toutes lyres ! »

Le sujet est totalement investi par la musique. La première ariette dissout la parole de l'« âme qui se lamente », « la nôtre », dans le chant du « chœur des petites voix. » et dans « l'humble antienne ». Dans la cinquième ariette, le piano et le chant charment le poète, qui les aperçoit comme une parole incertaine, se diluant instantanément dans l'espace, sans s'exprimer explicitement : « Que voudrais-tu de moi, doux chant badin ?/Qu'as-tu voulu, fin refrain incertain/Qui vas tantôt mourir vers la fenêtre/Ouverte un peu sur le petit jardin. ». La parole, dans l'économie générale du recueil, semble se définir comme une musique caractérisée surtout par la douceur : « doux » ; « fin ». Une telle parole est moins solide et, et se dissolvant, n'agresse pas le poète. Ce dernier puise dans son poème *Lassitude*, publié dans son recueil antérieur *Poèmes saturniens*, une définition de la parole, qu'il utilise comme épigraphe à son quatrième ariette,

tout en l'attribuant à un *Inconnu* : « De la douceur, de la douceur, de la douceur. » La douceur est dictée par la nécessité de résister à la pesanteur des mots et des choses, afin d'être heureux : « Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses :/De cette façon nous serons bien heureuses/ [...]/Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles/Eprises de rien et de tout étonnées. »

Par ailleurs, la réflexion sur la parole prend la forme d'une classification des énoncés. Parler c'est accorder un ordre aux images du monde. Tous les énoncés ne se valent pas. Dès lors, les interlocuteurs sont contraints de distinguer entre les différents ordres de la parole. Dans *Les Fausses Confidences*, Madame Argante établit deux échelles de probités, auxquelles correspondent deux genres de parole. Aux nobles, la vraie parole, même si elle est peu conforme à la vérité : « Dorante. Mais, Madame, il n'y aurait point de probité à la tromper/Madame Argante. De probité ! J'en manque donc, moi ? Quel raisonnement ! » Si Madame Argante refuse de niveler la parole sur une unique échelle de valeurs, c'est parce que la parole est tributaire des morales spécifiques à chacun des ordres de la société. C'est pourquoi elle délègue la parole mensongère au subalterne, dont la morale est dénuée du respect : « Morale subalterne qui me déplaît ». C'est ce que confirme Monsieur Rémy, qui dénie aux mal-lotis la possibilité de prononcer leurs sentiments envers les riches : « au reste, s'il était riche, le personnage en vaudrait bien un autre ; il pourrait dire qu'il adore. » c'est cette classification de la parole, selon l'ordre social, qui oblige Araminte à revenir sur son propre dire, et le rectifier, pour qu'il puisse être compris par Arlequin : « Araminte. [...] Je vous donne à lui. Arlequin. Comment, Madame, vous me donnez à lui ! Est-ce que je ne serai plus à moi ? [...] Araminte. J'entends qu'au lieu de me servir, ce sera lui que tu serviras. » Dans *Phèdre*, la classification s'attache au ton de la parole. Socrate en identifie deux : « N'as-tu pas senti, bienheureux homme, que je commençais à prendre le ton de l'épopée, et que je n'en étais plus au dithyrambe ? » Le dithyrambe est la parole affectée et pompeuse. À l'époque de Platon, il était considéré comme un genre décadent. Socrate l'utilise dans son premier discours, pour défendre une idée fausse. Le ton épique marque la fin du discours apocryphe et annonce le deuxième discours. Socrate identifie également deux ordres de la rhétorique. D'une part, la fausse rhétorique, qui expose un savoir, qu'elle ignore ; et d'autre part, la rhétorique authentique, qui sait ce dont elle parle. La première appartient à l'ordre sophistique du vraisemblable, alors que la seconde s'inscrit dans l'ordre dialectique des essences : « Si je crois avoir trouvé chez quelqu'un d'autre l'aptitude à porter ses regards vers une unité qui soit aussi, par nature, l'unité naturelle d'une multiplicité [...] ceux qui sont capables de faire cela [...] je les appelle "dialecticiens". » Il s'ensuit un autre classement : la parole écrite et celle transmise. La première n'est « qu'un moyen de rappeler, à celui qui les connaît déjà, les choses traité dans cet écrit ». Pour les discours écrits « c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même ». La parole transmise oralement « surpasse l'autre en qualité et en puissance » car, comme le fait remarquer Phèdre, il s'agit du : « discours de celui qui sait, discours vivant et doté d'une âme ». Ce même goût pour la classification se lit, de bout en bout, dans les *Romances sans paroles*. Le topos verlainien de la parole faible et préférable, est diffus dans l'œuvre. Au « chœur des petites voix » de l'ariette liminaire, correspond « quelque oiseau faible chante » des *Simples fresques* dans la section intitulée « Paysages belges ». Le poète explicite le classement dans « Child Wife », où il distingue entre le ton simple, doux et le ton de fiel et méchant : « Vos yeux qui ne devaient refléter que douceur,/Pauvre cher bleu miroir,/ Ont pris un ton de fiel, Ô lamentable sœur, ». Le ton de fiel métamorphose la douceur initiale, qui caractérise l'être aimé, qualifié ici de « lamentable sœur » et dans « Birds in the night » de « froide sœur », justement à défaut de douceur : « Vous n'avez pas eu toute la douceur [...] Ô ma

froide sœur ». La hiérarchisation de la parole se décline ensuite, dans « Child Wife », en deux ordres : le cri et le chant : « Et vous gesticulez avec vos petits bras comme un héros méchant, en poussant d'aigres cris poitrinaires, hélas ! Vous qui n'étiez que chant ! ». Le chant de jadis, désormais submergé par le cri belliqueux, est le genre de parole que Verlaine préfère, comme l'on lit dans son recueil *La Bonne Chanson* : « Mon oreille avide d'entendre/Les notes d'or de sa voix tendre ».

Voulant commercer sans difficultés ni malentendus, ou aspirant à forger son propre langage, contre les règles reçues, le sujet procède à une codification de la parole. L'intérêt est de poser des principes qu'il convient soit de respecter, soit d'ériger en art poétique. C'est précisément ce qui caractérise les *Romances sans paroles*, qui peuvent se lire à la lumière du début de son poème *Art poétique*, publié dans son recueil *Jadis et Naguère* : « De la musique avant toute chose ». En effet, Les *Romances sans paroles* sont une mise en œuvre de cet art poétique, qui s'inscrit en dissonance contre les règles en vigueur. La codification se manifeste d'abord dans le choix des titres, qui privilégie le chant et la musique, au détriment du langage : *romances* (= chansons à couplets avec refrain) *sans paroles* et « Ariettes » (= air léger et court, selon *Littré*) *oubliées*. Même les poèmes descriptifs des « Paysages belges » et les pièces autobiographiques des « Birds in the night », sont soumis à l'emprise de la musique. Cette poétique fait l'économie du verbe, en ayant recours à la simplicité outrancière, comme dans *Spleen*, deuxième pièce d'« Aquarelles » : « Les roses étaient toutes rouges,/Et les lierres étaient tout noirs. » ; à la répétition, qui dépouille le mot de toute consistance, comme c'est le cas dans la troisième ariette où le mot « cœur » se répète cinq fois. Pleurant au début, s'écœurant au passage, et enfin se révélant étranger à ce siège de sentiment qu'est le cœur ! : « Sans amour et sans haine,/Mon cœur a tant de peine ! ». Sans vouloir épuiser cet art poétique, il importe de souligner que Verlaine libère la parole du poids de la tradition. Ainsi, la deuxième ariette, à titre d'exemple, est composée totalement en rimes féminines. Aussi, ne se prive-t-il pas de reconduire le même mot à la rime, comme dans la troisième ariette : « pire peine/tant de peine ». Cette codification est loin d'être bien reçue : « Vous n'avez rien compris à ma simplicité » se lamente Verlaine à l'incipit de « Child Wife » dans « Aquarelles ». Et si Mathilde avoue, dans ses *Mémoires* : « cette simplicité m'ayant paru plutôt compliquée », Édouard Chanal, professeur de rhétorique, « a dû pousser de beaux cris universitaires » selon la Lettre du 27 novembre 1875. Dans *Phèdre*, il y a deux degrés de codification. Socrate énumère les règles propres à la rhétorique sophistique : « Il y a d'abord le "préambule", qu'on doit prononcer au début du discours. [...] en second lieu, vient l'"exposition", puis les "témoignages à l'appui", en troisième les "indices", en quatrième lieu, les "présomptions". Il y a aussi, si je ne me trompe [...] la "preuve" et le "supplément de preuve" [...] en outre, il faut procéder à la "réfutation" et au "supplément de la réfutation" dans l'accusation comme dans la défense. [...] Quant à la toute fin du discours [...] les uns l'appellent "récapitulation" et les autres autrement. » Cette ossature, codifiant la parole, est aussitôt rejetée par Socrate : « il me paraît à moi, un peu lâche le tissu de ces procédés ». C'est alors qu'il propose, sur le mode de la négation, sa propre codification, caractérisant la rhétorique dialectique. Il s'agit d'une double démarche, englobant l'induction et la division d'une part, et l'analyse et la synthèse d'autre part : « Tant qu'on ne sera pas capable de définir toute chose en elle-même ; tant que, après avoir défini cette chose, on ne saura pas, à l'inverse, la diviser selon ses espèces jusqu'à ce qu'on atteigne l'indivisible ; tant que, après avoir selon la même méthode analysé la nature de l'âme et découvert l'espèce de discours qui correspond à chaque nature, on ne disposera pas et on n'organisera pas son discours en conséquence [...] on restera

incapable de manier le genre oratoire. » L'échange dans *Les Fausses Confidences* est pénible, et impose, par occasion, certaines règles. Il y a d'abord l'exigence de la clarté. C'est ce qu'Arlequin se félicite d'avoir obtenu : « Vous voyez bien que cela méritait explication. » Conformément à cette règle, Araminte exige de Marton, à l'occasion de la scène du portrait, des éclaircissements, dont elle a besoin, et qui sont nécessaires pour enlever tout malentendu : « dites-nous donc de quoi il est question, car je veux le savoir. On a des idées qui ne me plaisent point. Parlez. » Parfois, les personnages, par respect de ce code, reviennent sur leur parole, pour le nuancer davantage, comme le fait Madame Argante : « Je n'ai point dit que son neveu fût un fripon ; il ne serait pas impossible qu'il le fût ». L'échange ne peut également s'accomplit sans une certaine coopération, permettant par exemple la relance du dialogue : « Araminte. Oui, Monsieur ; de quoi vous parlais-je ? Je l'ai oublié. » La parole est enfin un engagement, dont on ne peut pas se défaire. C'est ce que rappelle Marton, à propos d'Araminte : « Madame n'a pas deux paroles. ». Un tel principe est réitéré par Araminte, elle-même, lorsqu'elle maintient, devant sa mère et le Comte, qui la pressaient de se congédier Dorante : « je n'en rabat rien (= je ne retire rien à ce que j'ai dit) ». Du côté de l'auteur, Marivaux élabore dans cette pièce une codification nettement distincte de la comédie d'intrigue. L'action ici ne réside pas dans les rebondissements et les péripéties, mais dans la parole. C'est cette dernière engendre l'action. Il s'agit souvent de dire ou ne pas dire.

En soutenant que la parole traduit les pensées, dans le cadre de l'interaction des sujets au sein de la société, John Locke s'inscrit dans une conception mentaliste, qui dénie à la parole, en soi, le pouvoir de signifier, indépendamment des idées mentales, dont elle est tributaire. Cependant, tout en confirmant ce postulat, les trois œuvres considérées l'ont infirmé. D'abord la parole est bien ce médium qui permet d'exprimer son état intérieur, de dialoguer et de recourir à l'implicite. Mais, elle est également un outil biaisé, puisqu'elle cache la pensée, par le fait de mentir, taire sa pensée ou encore s'y substituer. En rejetant toute représentation unilatérale ou réductrice, la parole oblige la pensée à en faire l'objet de sa propre réflexion. Dès lors, elle est définit, classifiée et codifiée. Maurice Merleau-Ponty n'a-t-il pas raison, lorsqu'il écrit, dans *Phénoménologie de la perception* : « la parole n'est pas le « signe » de la pensée, si l'on entend par là un phénomène qui en annonce un autre comme la fumée annonce le feu. La parole et la pensée n'admettraient cette relation extérieure que si elles étaient l'une et l'autre thématiquement données ; en réalité elles sont enveloppées l'une dans l'autre » ?

Les limites de la parole

ABDELBASSET FATIH

SUJET

« Nous sommes des êtres de la langage et néanmoins la parole ne peut pas tout dire », Pierre Legendre

PLAN

I. Ce que dit la parole

II. Pourquoi la parole ne peut pas tout dire ?

III. Est-il nécessaire que la parole dise tout ?

Les humains sont doués de la faculté du langage qui les distingue des bêtes en faisant d'eux des êtres parlants. Une des fonctions principales de la parole est de formuler les sentiments et les pensées et de les communiquer à autrui. Cependant, certains doutent de la capacité du langage humain à tout exprimer. C'est le cas de Pierre Legendre, qui estime, dans sa *Leçon VI*, que « nous sommes des êtres de langage et néanmoins la parole ne peut pas tout dire ». Ce propos comporte un paradoxe, dans la mesure où la parole, comme faculté essentielle dont se prévalent les hommes, se trouve finalement incapable de traduire de façon adéquate tout ce qu'ils pensent ou sentent. En effet, Il semble a priori que rien n'empêche les êtres humains de tout exprimer puisqu'ils en ont les capacités physiques et mentales, cependant, plusieurs facteurs empêchent la parole de tout dire. D'une part, elle est fondée sur un système de signes imparfait qui ne traduit que partiellement et approximativement le réel. D'autre part, elle rencontre des obstacles dans le sujet même de la parole qui la pervertit et l'appauvrit. Enfin, la parole se trouve codifiée par des règles et des conventions sociales qui limitent significativement sa liberté. Cependant, doit-on conclure trop vite à une infirmité du langage humain ? L'ambition de tout dire est-elle légitime ? N'est-ce pas en contournant les différents obstacles que la parole fait preuve d'invention et de créativité ? Les limites qui lui sont imposées ne sont-elles pas les conditions de son progrès ? Bref, comment apprécier cette limitation du champ et du pouvoir expressif de la parole ? En s'appuyant sur *Phèdre* de Platon, *Les Fausses Confidences* de Marivaux et *Romances sans paroles* de Verlaine, on explorera ce que la parole peut dire avant d'examiner pourquoi elle ne peut pas tout dire pour montrer enfin que cette relative incapacité de la langue est aussi la condition de son perfectionnement.

Dire que l'homme est un être de langage signifie que l'usage de la parole est sa faculté distinctive, son principal atout, un avantage décisif qui favorise son existence sociale en lui permettant d'exprimer et de transmettre ses sensations, émotions ou pensées.

Personne ne peut nier que la parole soit une faculté humaine par excellence. De ce fait, la première chose que dit la parole est « l'humanité » de l'homme. Dans *Phèdre*, le personnage de Socrate rappelle à son jeune ami que les cigales, messagères des dieux, ont l'œil sur les humains : « si… elles nous voient converser, alors parce qu'elles seront contentes de nous, elles nous accorderont sans doute le privilège que les dieux leur permettent de décerner aux hommes ». Au contraire, « ne point converser » rapprocherait les deux personnages « des moutons sur l'heure du midi à l'entour de la source », GF p. 138. La parole est d'abord ce qui distingue l'homme de l'animal et le rapproche du divin. Chez Verlaine, bien que la première « ariette » des *Romances sans paroles* semble favoriser le thème descriptif en s'attachant à l'évocation de la nature, la parole amoureuse perce dans la dernière strophe du poème : « Cette âme qui se lamente/En cette plainte dormante/C'est la nôtre, n'est-ce pas ?/La mienne, dis, et la tienne,/ Dont s'exhale l'humble ancienne/Par ce tiède soir, tout bas ? ». On voit ici que la parole chassée fait retour en même temps que le couple, et le dialogue prend le relais de la description. Les questions sans réponse montrent bien que le dialogue est une exigence bien que l'autre ne réponde pas. Dans *Les Fausses Confidences*, tout passe par le langage et le dialogue semble constituer la matière même de l'action. En effet, tout se noue et se dénoue grâce à la parole, qui semble constituer un enjeu capital pour tous les personnages : « si je disais un mot… », menace Dubois dans la scène 10 de l'acte II, et tous les personnages n'ont plus qu'une seule envie : découvrir le sens de ces paroles virtuelles. Ainsi, la parole est bien cette faculté qui définit les humains, les unit et anime leur existence. Examinons à présent ce que les hommes disent au moyen de la parole.

L'homme étant le seul être vivant capable de parler et de discourir, cette faculté de transmettre du sens lui sert d'abord pour dire les choses qui l'environnent. Grâce à nos mots, au langage, nous pouvons nommer, décrire, raconter toute chose. Dans les « Paysages belges », les notations concrètes mêlées aux sensations du poète se multiplient comme dans *Charleroi* : « Sites brutaux !/Oh ! votre haleine,/Sueur humaine,/Cris des métaux. » Le poète décrit simultanément ce qu'il voit et ce qu'il sent, produisant un tableau qui renseigne à la fois sur la réalité et sur l'observateur. Dans *Phèdre*, Socrate décrit très bien le pouvoir quasiment illimité de la parole entre les mains des orateurs : « Par la force de leur discours, ils font paraître petites les grandes choses et grandes les petites, ils donnent à la nouveauté un ton archaïsant et à son contraire un ton nouveau. Et, pour traiter de n'importe quel sujet, ils ont découvert une méthode de concision aussi bien que d'amplification infinie. » La parole paraît ici toute puissante, quasi démiurgique, puisqu'elle semble pouvoir tout dire sur n'importe quoi et de n'importe quelle façon. On retrouve ce pouvoir de la parole également dans *Les Fausses Confidences*. Dans la scène 14 de l'acte I, Dubois invente un récit romanesque afin de persuader Araminte que Dubois est fol amoureux d'elle. Ses révélations dosées au compte-gouttes à travers le récit finissent par fléchir Araminte. Ici, non seulement la parole peut décrire ou évoquer ce qui est, mais elle peut aussi dire ce qui n'est pas. On voit donc que la parole peut quasiment tout dire : le réel et l'imaginaire, le vrai et le faux, son pouvoir d'expression paraît illimité.

En plus de ce pouvoir de nommer, de décrire et de raconter, les êtres humains recourent à la parole pour exprimer et communiquer à peu près tout ce qu'ils ressentent et tout ce qu'ils pensent. Dans *Romances sans paroles*, et contrairement à ce que suggère le titre, l'expression des sentiments passe tout de même par la parole, qui ne peut être complètement évincée. Ainsi, dans la deuxième « ariette », l'épanchement du moi intime se laisse entendre dans le balancement du poète entre « l'aurore future » promise par ses nouvelles amours et le regret

des « voix anciennes », du « cher amour » qu'il a connu probablement auprès de Mathilde. C'est bien une réalité psychologique profonde qui se reflète dans et par la parole poétique, et qui serait inaccessible autrement. Dans *Les Fausses Confidences,* le thème de l'amour est dominant et la parole semble déterminante dans l'expression du sentiment amoureux. Dubois l'annonce d'entrée de jeu : « quand l'amour parle, il est le maître, et il parlera ». Cette image de l'amour parlant, en plus de sa fonction programmatique qui consiste à annoncer le projet de Dubois et de Marivaux derrière lui, renseigne également sur la puissance expressive de la parole qui est capable de faire surgir les sentiments sous forme de mots. Dans *Phèdre,* les deux discours de Socrate et celui de Lysias vont traiter la question de savoir s'il faut « accorder ses faveurs à celui qui n'est pas amoureux plutôt qu'à celui qui l'est ». Ici, la parole se donne pour tâche non seulement d'exprimer l'amour, mais de l'analyser afin d'en examiner les avantages et les inconvénients. Grâce à la parole, les sentiments humais sont soumis à l'examen rationnel et font l'objet d'une réflexion structurée qui en dévoile les différents aspects et les différentes conséquences. Grâce à la parole, les humains peuvent formuler, décrire et analyser leurs sentiments et leurs idées.

Ainsi, nous sommes bien des êtres de langage et la parole est bien une expression de nous-mêmes, puisqu'elle dit d'abord notre condition d'êtres parlants et nous permet de formuler une grande variété d'émotions et de pensées. Toutefois, cette fonction d'expression et de communication n'est pas toujours efficace puisque la parole se trouve souvent incapable de tout traduire pour des raisons internes et d'autres externes au langage.

Tout d'abord, la parole ne peut pas tout dire parce que le langage humain est d'une nature complètement différente de ce qu'il cherche à exprimer. Ensemble de signes linguistiques généraux et arbitraires, il ne peut épuiser la totalité du réel. Dans *Phèdre,* Socrate explique que ses discours sur la folie amoureuse n'embrassent pas la totalité du sujet, mais ils sont obligés de « découper par espèces suivant les articulations naturelles..., l'un de ces discours a coupé un morceau du côté droit, alors que l'autre a coupé du côté gauche ». Pour rendre compte de la réalité, souvent complexe, le discours est contraint de la fragmenter pour en faciliter la saisie, mais cette division est toujours une occultation de certains aspects du réel, ce qui rend la traduction de celui-ci en mots partielle et lacunaire. On retrouve cette segmentation de la réalité dans *Romances sans paroles* où le poète nous présente une vision stylisée d'un monde fragmenté. Dans « *Walcourt* », il évoque un paysage traversé en Belgique à travers quelques éléments découpés dans la réalité : « Houblons et vignes/feuilles et fleurs,/Tentes insignes/Des francs buveurs ! » La parole du poète ne restitue que les détails du réel dont s'empare sa subjectivité, au hasard de sa rêverie et de ses désirs. Dans *Les Fausses Confidences,* les mots semblent avoir une existence propre qui se développe parfois sans rapport avec la réalité : « Comment, Madame, proteste Arlequin, vous me donnez à lui ! Est-ce que je ne serai plus à moi ? Ma personne ne m'appartiendra donc plus ? » Derrière la prétendue bêtise d'Arlequin s'exprime l'insuffisance du langage qui ne traduit le réel que de façon métaphorique et indirecte. La parole ne peut donc ni dire la totalité du réel, ni le représenter de façon précise et adéquate.

En plus de cette impossibilité technique de tout dire, la parole se trouve entravée par le sujet de la parole lui-même qui ne peut tout dire. Dans *Les Fausses Confidences,* acte III, scène 12, avant d'avouer son stratagème à Araminte, Dorante laisse entendre toutes les difficultés qu'il peut y avoir à confesser ses erreurs : « Madame... j'ai autre chose à dire... je suis si interdit, si tremblant que je ne saurais parler. » Ici, le blocage de la parole pourrait s'expliquer par des

considérations psychologiques et morales, à savoir la peur de perdre l'être aimé, née de la conscience d'avoir mal agi. Dans *Romances sans paroles*, l'« ariette VIII » traduit l'ennui et le mal de vivre. Après avoir décrit « l'interminable ennui de la plaine » sous le ciel « sans lueur », le poète évoque dans la dernière strophe une «corneille poussive», véritable métaphore du poète comme étouffé, incapable de respiration et en manque d'inspiration. Dans *Phèdre*, Socrate fait le réquisitoire des orateurs ignorants qui adaptent la parole aux désirs et aux opinions de leur auditoire : « l'orateur, qui ignore ce qu'est le bien et le mal,... en faisant l'éloge du mal comme s'il s'agissait du bien. » Non seulement l'ignorance du locuteur empêche de parler du réel de façon juste et précise mais elle opère une confusion et une inversion des valeurs. La parole ne peut donc pas tout dire car elle dépend du sujet parlant qui, par faiblesse ou ignorance, occulte ou inverse certaines données du réel.

D'un autre côté, la parole n'est jamais libre de tout dire car elle est soumise à un système de normes sociales et morales qui limitent son déploiement. Ceci est particulièrement visible dans *Les Fausses Confidences* qui met en scène une société fortement hiérarchisée où la parole dépend du statut social. Dans la scène 15 de l'acte II, Dorante, sur le point d'avouer son amour à Araminte, traduit bien le poids de cette hiérarchie qui entrave la parole : « Être aimé, moi ! Non, madame ; son état est bien au-dessus du mien ; mon respect me condamne au silence. » On voit ici que l'obstacle à la parole est bien la différence du statut social des personnages, qui rend le langage impropre à exprimer en même temps les rapports sociaux et le sentiment amoureux. On retrouve ce poids des conventions sociales dans *Romances sans paroles* de Verlaine : « l'ariette IV » expose de façon voilée le conflit moral autour de l'homosexualité : tout en cherchant à être pardonnées, les « deux âmes sœurs » contraintes à l'exil, « loin des femmes et des hommes » revendiquent une certaine chasteté et finissent par ignorer complètement le pardon exigé au début du poème. Celui-ci montre comment la parole poétique compose avec les contraintes morales et sociales de son époque et recourt à des détours : (« soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles ») pour essayer d'exprimer ce qui, à l'époque et pour un homme comme Verlaine, relève de l'inavouable. Dans *Phèdre*, Socrate explique comment l'orateur doit prendre en considération les circonstances générales de la situation de communication avant de parler, il doit notamment savoir « par quels discours est persuadé tel homme », ou encore savoir « quand il est opportun de parler ou de se taire. » On voit donc bien que la parole est loin d'être libre de pouvoir tout dire puisqu'elle dépend de la hiérarchie sociale, des codes moraux et des circonstances de l'énonciation.

Ainsi, malgré son rôle primordial dans la communication sociale, la parole souffre d'une relative impuissance puisqu'elle semble souvent inapte à exprimer le réel dans sa totalité, qu'elle se heurte aux obstacles psychologiques et doit se plier aux conditions d'utilisation sociale du langage. Mais est-il nécessaire que la parole puisse tout dire ? Doit-on regretter cette insuffisance de la parole ou au contraire la regarder comme source de richesse et d'innovation ?

Rappelons d'abord que si l'homme est un être de langage, il est aussi un être rationnel et moral. C'est pourquoi, il s'interdit lui-même de tout dire, non par incapacité, mais par choix libre. Dans *Phèdre*, Socrate refuse d'embourber le dialogue philosophique dans les méandres du mythe parce qu'il estime qu'il est beaucoup plus utile de s'examiner soi-même avant d'examiner des choses extérieures sans intérêt pour lui : « je ne suis pas encore capable, comme le demande l'inscription de Delphes, de me connaître moi-même ; dès lors, je trouve qu'il serait ridicule de me lancer, moi, à qui fait défaut cette connaissance, dans l'examen de ce qui m'est étranger. »

Ainsi, chercher à tout dire serait pur gaspillage de temps et d'énergie. Dans *Les Fausses Confidences*, l'enjeu se résume souvent à dire ou ne pas dire. Dans la scène 10 de l'acte I, en réaction à Madame Argante qui lui demande de dire à sa fille « que son droit est le moins bon », Dorante répond : « Si effectivement son droit est le plus faible, je ne manquerai pas de l'en avertir. » Autrement dit, Dorante refuse de se laisser dicter ce qu'il doit dire, surtout qu'il s'agit de débiter un mensonge. Ainsi, la parole devient le signe extérieur d'une indépendance morale qui fait que le sujet ne dit pas tout ce qu'on exige de lui, mais ce que lui dicte sa conscience. Chez Verlaine, on perçoit une constante tension entre le désir et le refus de se dire. Rejetant l'anecdote personnelle et l'implication du moi, le poète choisit d'évoquer, de suggérer, d'interroger en maintenant une certaine imprécision, un flou qu'il affectionne : ne pas tout révéler est un choix esthétique. Ainsi, on ne dit pas toujours tout ce que les mots peuvent dire, mais ce sont les choix délibérés du locuteur qui détermineront la teneur et l'étendue de la parole. Il s'agit en somme de trouver un équilibre entre ce qu'on doit et ce qu'on ne doit pas dire.

La question qui se pose alors est de savoir si la parole dit tout ce qui *doit* être, en d'autres termes, si elle se conforme ou non à l'exigence de vérité. Cette relation étroite entre la parole et la vérité est exprimée dans *Phèdre* par la bouche de Socrate : « De la parole, il n'y a pas d'art authentique, si cet art n'atteint pas à la vérité », et un peu plus loin : « cet art oratoire, dont fait montre celui qui ne connaît pas la vérité et qui ne traque que des opinions, paraîtra un art risible, un art qui n'en est pas un. » La parole, pour le philosophe, ne doit pas se contenter de formuler des opinions vraisemblables, mais elle doit partir de la vérité et aspirer à la vérité, voilà la condition d'un art de la parole véritable. Dans *Les Fausses Confidences*, où la parole mensongère règne, la franchise et la sincérité relatives de Dorante suscitent l'admiration d'Araminte qui réagit en ces termes à sa confession finale : « l'aveu que vous m'en faites vous-même, dans un moment comme celui-ci, change tout. Ce trait de sincérité me charme, me paraît incroyable, et vous êtes le plus honnête homme du monde. » Pour Araminte, le fait de dire la vérité dans une situation aussi délicate change son jugement du tout au tout, car l'aveu provient directement de la personne concernée, de façon volontaire et en assumant toutes les conséquences : voilà ce qui donne toute sa valeur à cette parole vraie. Dans « Birds in the night », le poète qui rapporte le souvenir d'une rencontre avec Mathilde : « ...Et votre regard qui mentait lui-même/Flambait comme un feu mourant qu'on prolonge,/Et de votre voix vous disiez : "je t'aime" ! », dénonce cette déclaration d'amour mensongère car c'est une parole dit qui ne dit pas ce qu'elle devrait dire. Ainsi, une parole qui dit la vérité du monde et de l'être est beaucoup plus authentique et significative qu'une parole qui chercherait simplement à tout dire.

D'un autre côté, si la parole pouvait tout dire, tout serait déjà dit et les humains seraient condamnés à ressasser toujours les mêmes choses. Voilà pourquoi les limites de la parole doivent être vus, non comme des obstacles, mais comme autant d'aiguillons qui favorisent la créativité. Pour Platon, la parole peut aspirer à la perfection à certaines conditions : « voila, Phèdre, de quoi, pour ma part, je suis amoureux : des divisions et des rassemblements qui me permettent de parler et de penser. Si je crois avoir trouvé chez quelqu'un d'autre l'aptitude à porter ses regards vers une unité qui soit aussi, par nature, l'unité naturelle d'une simplicité, je marche sur ses pas et je le suis à la trace comme si c'était un dieu. » Le langage humain est loin d'être parfait, mais il est en revanche perfectible et l'homme qui l'utilise également, puisqu'il peut s'améliorer sans cesse vers une plus grande justesse de l'expression et une plus grande adéquation entre le langage et la réalité. Dans *Les Fausses Confidences*, les personnages usent souvent d'un langage à la fois polysémique et raffiné. Ils mettent à profit toute la finesse et la

subtilité de la langue pour tenter de déjouer les conventions sociales et affirmer leur individualité. Soutenue par la double énonciation théâtrale, la parole exprime toujours plus qu'elle ne dit et les répliques des personnages sont souvent des paroles à double entente. Chez Verlaine, le titre du recueil dévoile l'intention d'évincer même la parole au profit de la musicalité des mots, jugée plus essentielle. Le poète pratique en effet un art de la suggestion où la musique joue un rôle primordial, comme dans cette strophe de la deuxième ariette : « Il pleure dans mon cœur/Comme il pleut sur la ville ;/Quelle est cette langueur/Qui pénètre mon cœur ? » Ici, les mots expriment, touchent et émeuvent par leur sonorité plus que par leur sens, l'harmonie suggère et communique les sentiments et les sensations dans toute leur pureté, alors qu'une définition littérale risquerait de les banaliser. Ainsi, ce qu'on peut considérer comme des limites de la parole incite à rechercher sans cesse les moyens de rendre la parole plus précise, plus riche et plus expressive.

Tout bien considéré, la parole est bien la faculté humaine par excellence qui rend possible l'expression, la communication et l'échange de toutes sortes de faits, d'idées ou de sentiments. Toutefois, elle se révèle incapable de refléter fidèlement et intégralement le réel, de traduire toute la complexité des sentiments humains ou de se libérer des contraintes sociales. La parole ne peut donc pas tout dire et heureusement, car cela n'est ni nécessaire ni souhaitable. Les limites de la parole sont en réalité fécondes car elles représentent un défi perpétuel, une frontière fluide à repousser toujours plus loin, le gage de la perfectibilité du langage humain. Finalement, le fait que la parole ne dit pas tout est aussi un espoir et une chance car du nouveau peut toujours surgir dans nos discours, comme pour nous signifier que la parole n'a pas encore dit son dernier mot.

Parole et dissimulation

AURÉLIEN LIARTE

SUJET

Dans la biographie qu'il lui consacre en 1944, l'historien Louis Madelin prête à Talleyrand (1754-1838) la formule suivante : « la parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée. »

Vous commenterez et discuterez cette affirmation, à la lumière des œuvres au programme.

PLAN

Introduction

I. La parole permet certes de dissimuler sa pensée

II. Cependant, ce déguisement ne sert pas exclusivement à tromper

III. Tout dépend donc du type de « vérité » que l'on admet

Conclusion

Introduction

Dans *Le Souper*, J.-C. Brisville fait dire au personnage de Talleyrand que, puisqu'on n'a qu'une parole, il faut savoir la reprendre. Cette pirouette sophistique et littéraire, légitimant le mensonge, posséderait apparemment une certaine vérité historique selon Louis Madelin. Dans la biographie qu'il consacre au prince de Talleyrand, l'historien lui prête en effet un propos analogue : « la parole, aurait-il dit, a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée. »

La parole, entendue ici à la fois comme pouvoir de parler et comme propos effectivement tenu, serait alors assimilée à un outil de tromperie : son objectif serait de cacher sa véritable pensée. Cette réflexion aurait tout d'abord valeur de constat : habile diplomate et fin politique, Talleyrand aurait pu maintes fois vérifier la duplicité des hommes les uns envers les autres. Ne s'agit-il pourtant que de relation envers autrui ? De fait, la formule suggère que le sujet qui parle sait immédiatement et distinctement tout ce qui se déroule au fond de son cœur. Or ce présupposé d'une transparence à soi, d'une conscience entière et immédiate de l'intériorité, est peut-être difficile à soutenir, à l'ère du soupçon. Peut-être même est-ce le langage qui emporte l'homme, comme le Polonius de *Hamlet* pris dans les filets de la « sotte rhétorique ». Est-il dans ce cas encore possible que la parole soit conçue comme un outil aisément et entièrement manipulable ? Ne risque-t-elle pas aussi d'être ce qui entraîne malgré soi et qui, peut-être, révèle autant qu'elle cache ? De fait, Talleyrand ne se contente apparemment pas

d'un simple constat, cynique et désabusé. Il ne dit pas seulement que la parole permet de mentir, mais qu'il s'agit là de sa destination première. L'usage du passif (« a été donnée ») semble même suggérer une transcendance – naturelle ? divine ? – qui étaie la conception finaliste et essentialiste de la parole.

Pouvons-nous affirmer, dans ces conditions, que l'essence de la parole est de cacher et de dissimuler des pensées, et non de tenir un discours vrai (adéquat) sur la réalité ? Ne faut-il pas plutôt admettre qu'elle puisse être également un instrument au service de la vérité ? Si c'est le cas, quelle conception implicite de la vérité faut-il se faire, pour tenir compte de l'efficacité de la parole ?

Si elle apparaît en effet, au premier abord, comme un « don » permettant à l'homme de « déguiser » sa pensée, nous verrons que cet usage n'est peut-être ni nécessaire ni même le plus essentiel. Il nous faudra donc réévaluer la manière dont la parole décrit ou forge la réalité, pour conclure sur la pertinence éventuelle de la formule de Talleyrand.

I. La parole semble certes permettre de « déguiser sa pensée »

En première approche du moins, les œuvres au programme montrent aisément que la parole semble souvent destinée à « dissimuler sa pensée ».

La première manifestation, la plus obvie, est celle d'un déguisement trompeur à l'égard d'autrui. En mettant en scène des « roués », au premier rang desquels le serviteur Dubois, *Les Fausses Confidences* en sont peut-être la meilleure illustration. Véritable metteur en scène des fausses confidences, il a recours à des « récits rusés » pour tromper autrui et éveiller l'amour et la jalousie chez Araminte (à l'acte I, scène 14), ou chez Marton (à la scène 17 du même acte). Madame Argante fait de même, puisqu'elle demande à Dorante de tromper sa fille sur ses chances de remporter le procès contre le comte : « on vous charge de lui parler aussi, indépendamment de son droit bien ou mal fondé », dit-elle (acte I, scène 10). La parole paraît aisément dissociable des pensées véritables. Elle est au mieux présentation partielle et déformée de la réalité, au pire, un mensonge délibéré. Cette rhétorique trompeuse fait en cela directement écho au reproche verlainien (« Et de votre voix vous disiez : « Je t'aime » », « Birds in the night ») mais aussi au *Phèdre*, à propos de l'amoureux flatteur mais inconstant. Quant aux« hommes politiques », leurs discours visent le vraisemblable, non le vrai (272e), qu'il s'agisse de faire « l'éloge du mal comme s'il s'agissait du bien » (260b) ou de mépriser publiquement les « logographes », alors qu'ils désirent en réalité acquérir fortune et renommée. La dissimulation est donc ici l'un des moyens de parvenir à leurs fins.

Autrui n'est pourtant pas le seul à faire les frais de cette tromperie : si « déguisement » il y a, il concerne aussi celui qui parle. La pièce de Marivaux montre ainsi comment Araminte s'abuse elle-même et parle pour se leurrer. Elle affirme tout d'abord, pour justifier l'engagement de Dorante, que « l'habitude de [la] voir plus qu'il n'a fait, [serait] même un service à lui rendre » (acte I, scène 14). Au mépris de la prudence et au risque que l'amour redouble en contemplant l'objet de son désir, elle cherche à dissimuler son propre intérêt naissant. Plus tard, malgré la révélation du portrait, elle persistera dans la dénégation, en refusant de renvoyer son intendant et en ironisant même sur son « manque de pénétration » (acte II, scène 12) – tout un programme… Sa mère aura beau jeu de lui rétorquer qu'elle est « aveugle », de même qu'est

aveugle l'amoureux de l'attelage ailé. Celui-ci « ne comprend pas ce qu'il éprouve » mais « n'appelle pas cela « amour », et il ne s'imagine pas qu'il s'agit de cela ; il n'y voit qu'amitié » (255d-e). L'appellation est ainsi bien commode car, en déguisant la réalité, elle tente de repousser les assauts du désir en déniant sa réalité et sa force. À ce titre, la parole conserve une fonction de dissimulation et de déguisement des pensées mais pour le sujet lui-même.

Si les raisons de ce « déguisement » relèvent parfois de l'auto-duperie, elles découlent peut-être aussi, fondamentalement, de la nature de ce « don ». Cette parole « donnée à l'homme » trouve en effet un écho frappant dans la manière dont Socrate décrit son discours : il est, dit-il, comme « inspiré par les Nymphes », « possédé » ou « enthousiaste » au sens étymologique du terme. Les divinités s'emparent en quelque sorte de sa parole, qui constitue d'ailleurs « un « don naturel » (269). Certes, cet art peut et doit être travaillé mais l'individu le reçoit comme ce qui parle à travers lui. Tel est également l'amour qui s'impose aux protagonistes puisque, selon Dubois « quand l'amour parle, il est le maître, et il parlera » (acte I, scène 3). Qu'il s'agisse donc d'un dieu ou de l'inconscient, quelque chose s'exprime à travers la parole individuelle. Mieux encore, la parole, entendue comme la façon dont un individu s'exprime dans une langue donnée, est toujours porteuse des ambiguïtés du langage. Comme le rappelle Sartre, le langage nous emporte même lorsque nous croyons l'utiliser. De là les quiproquos, peut-être non accidentels : Monsieur Rémy croit et fait croire à Marton qu'elle est aimée et Dorante n'ose la détromper ; Arlequin s'imagine un instant que sa personne ne [lui] appartiendra donc plus » (acte I, scène 8). Dans tous les cas, l'ambiguïté du langage emporte l'individu dans un jeu de dissimulations et d'équivoques.

Si toutefois la parole est un don trompeur, cela ne signifie-t-il pas que l'homme en serait le serviteur plus que le maître ? N'est-ce pas alors remettre en cause l'image du langage comme outil manipulable à loisir ?

II. La parole n'est pas principalement « déguisement » trompeur

En effet, il faut sans doute nuancer l'idée d'une « manipulation » par la parole car elle occulte la part de liberté et de plaisir dont bénéficie celui qui l'écoute. L'image même du « déguisement » appartient au vocabulaire du spectacle et de la fête. Le titre même des *Romances* suggère d'abord une dimension mélodique de divertissement. Phèdre et Socrate rappellent aussi qu'ils aiment entendre de belles paroles, quitte à se laisser charmer par elles. Phèdre, sorti de la ville pour s'exercer, un rouleau de papyrus sous le bras, apparaît comme un « amoureux des discours » (228b), qui s'extasie ensuite devant les discours prononcés par Socrate. Ce dernier n'est pas en reste, puisqu'il se compare, non sans ironie, à une « bête » prête à tout pour écouter un discours, un « ami des discours » (*philologos*). Certes, la parole qui charme Socrate est d'une autre teneur et renvoie surtout aux paroles *vraies*. Il prête néanmoins sa voix à plusieurs discours « inspirés » et ne dédaigne pas raconter de « belles histoires », celui de l'attelage ailé ou de Theuth par exemple. De même, si Marton s'aveugle, en croyant que c'est pour elle que soupire Dorante (acte II, scène 3), c'est parce qu'elle veut le croire, c'est parce qu'elle aime l'idée de cette promesse d'amour. « J'aimais aimer », disait déjà en ce sens Augustin. Araminte elle-même n'est peut-être pas tant trompée et manipulée par Dubois que consentante au récit de cet amour. Si elle pardonne si facilement à Dorante, si même elle veut « lui faire sa fortune », selon l'expression du Comte, peut-être est-ce par consentement et volonté de préserver sa

liberté, non par simple artifice. L'efficacité de la parole, en d'autres termes, tient donc également à l'écoute bienveillante qu'on veut bien lui accorder, non pas seulement à la volonté de celui qui parle. L'image d'une parole permettant de prendre à sa guise l'interlocuteur dans les filets du « déguisement » doit donc être singulièrement relativisée.

De surcroît, un « déguisement » ne fait pas que dissimuler ; en épousant les contours du corps, il laisse aussi *transparaître* une partie de la vérité. « Voilà Madame, je la reconnais » dit ainsi Marton à propos de sa maîtresse (acte I, scène 7), en voulant signifier que la générosité et l'honnêteté caractérisent la personnalité d'Araminte. Cette fonction paradoxalement révélatrice de la parole trouve un écho dans la présentation que fait Socrate des divers orateurs : Evénos de Paros, Gorgias ou encore Prodicos. Tous ont en effet introduit dans leurs discours des procédés rhétoriques – l'insinuation, l'usage de la ressemblance ou de la concision, etc. – qui révèlent également certains traits de leur personne ou encore leur conception de la vérité et de la vie. Socrate suggère également que le mythe, cette parole déguisée, pourrait révéler certains événements passé. Ainsi du mythe de Borée, au début du dialogue, qui pourrait retranscrire, sous forme « déguisée », « les circonstances mêmes de [la] mort » d'Orithye (229c). De façon plus large, nous pourrions soutenir que toute parole, y compris celle de l'ariette VII sur le mal d'amour, recèle une part de vérité puisqu'elle révèle soit l'inconscient soit le milieu social, pour reprendre les théories freudienne et bourdieusienne. Parler, même en déguisant sa pensée, c'est toujours révéler quelque chose de soi.

Enfin, contrairement à ce que laisse penser la formule de Talleyrand, la parole n'est pas destinée, par essence, à cacher la vérité. Au contraire même, elle se révèle un outil à part entière pour l'établir et même pour en maintenir l'exigence. Sous le premier aspect, Socrate montre ainsi que l'art oratoire, dûment maîtrisé, permet de rétablir la vérité en dévoilant (comme « *aletheia* ») les sophismes des discours adverses. De cet art, il affirme en effet qu'il « permet, quand quelqu'un d'autre opère de telles assimilations, en se camouflant, de dévoiler le procédé » (261e), et il l'applique d'ailleurs aux discours de Lysias voire à certains aspects de son premier discours. Au-delà, c'est finalement la vérité comme exigence qui se manifeste dans la parole. Le philosophe est ainsi conduit à réaliser une « palinodie » ou chant d'expiation (son second discours), suite au signal de son *daîmon* : « j'ai cru entendre une voix qui venait [du signal divin] » (241-242). La parole, comme rappel de la conscience et de l'engagement pris, oblige à respecter la vérité. Tel est également le second sens de la « parole donnée » : l'obligation de respecter ses engagements, qui contraint successivement Araminte à engager Dorante (« Madame n'a pas deux paroles » dit Marton à l'acte I, scène 7) et le Comte à ne pas intenter de procès (acte III, scène 13). Par conséquent, la parole oblige aussi à dire la vérité voire à tenir sa promesse, et non pas d'abord à tromper.

Dans ces conditions, comment penser les rapports de la parole avec la vérité mais aussi avec la réalité ? Ne s'agit-il que de décrire ou de cacher une réalité préexistante ? Est-ce seulement la conception de la vérité comme « adéquation » qui doit être maintenue ?

III. De quelle « vérité » la parole est-elle porteuse ?

En premier lieu, il est possible que le « déguisement » et l'artifice soient nécessaires à l'apparition de la vérité. Tel serait le sens du vrai-faux récit de l'amour de Dorante pour Araminte : lui révéler crûment l'intensité de la passion risquerait de l'effrayer. Il est parfois besoin de recourir à des détours, pour apprivoiser les sentiments. Déguiser leurs sentiments les conduit ainsi à parler

d'argent pour... (ne pas) parler d'amour. Ce stratagème amoureux (acte III, scène 12) permet tout à la fois d'esquiver le soupçon financier, mais aussi et surtout d'exprimer, sans le dire, ce qui les rapproche. Le « déguisement » de la parole n'est donc plus ici un travers ou un manque de sincérité mais la condition d'apparition de la vérité. De même, le recours aux mythes constitue une ruse pédagogique et littéraire, pour permettre à Platon d'avancer (« masqué » ?) ou à Verlaine de s'épancher. Comme le rappelle Socrate, une connaissance brute et dépourvue de toute rhétorique ne parvient pas à persuader. Il faut donc, « usant de la dialectique, et prenant l'âme qui est faite pour cela, [qu'on] y plante et on y sème des discours qui transmettent la science » (276-77). Un certain déguisement est donc nécessaire pour faire triompher la vérité.

Cela suppose néanmoins, en second lieu, de distinguer plusieurs types de paroles. Comme le rappelle à nouveau Socrate, « il n'y a, en soi, rien de laid à écrire des discours » (258d). Ce qui importe est d'éviter « de parler ou d'écrire d'une façon qui n'est pas belle », comme le font les sophistes par exemple, mais au contraire de rechercher la justice et la vérité. Les *Fausses Confidences* montrent à quel point le discours est protéiforme : il est outil de dispute et d'insulte (entre M. Rémy et Madame Argante ou entre Dubois et Arlequin) mais aussi d'amour ou de pardon : « Il m'a tout dit et j'excuse Dorante » admet ainsi Marton, à quoi Verlaine répond par « nous pardonner les choses » (ariette IV). Il contribue même à la vérité et à la sincérité, lorsque Dorante confesse le stratagème à Araminte... qui dit l'en aimer davantage. Pour Platon, de même, le *logos* est l'une des formes qui permet de définir les termes (la « folie », « l'amour ») et donc de mieux connaître l'âme, l'univers et finalement le réel. Encore faut-il pour cela que coïncident les deux sens du mot *logos*, autrement dit que la parole réponde aux principes de la raison et du savoir, ce qui ne semble pas être le cas de Talleyrand.

Quelle conception faut-il finalement se faire de la réalité appréhendée par la parole ? L'idée d'une dissimulation de « la pensée » suppose que celle-ci préexiste au discours qui la met en scène. Mais la vérité est-elle décrite par la parole ou bien forgée par elle ? Le *Phèdre* défend la thèse « réaliste », celle de Platon, qui suppose que la réalité préexiste au discours, qui ne fait que la retranscrire. Ici, Araminte serait déjà potentiellement amoureuse et les (fausses) confidences ne serviraient qu'à révéler sa passion (« voilà pourtant ce qui m'arrive »). Mais dans l'autre conception du réel, défendue notamment par les sophistes et par Gorgias (qui est cité), « Lysias, en commençant son discours sur l'amour, nous a obligés à concevoir l'amour comme une réalité conforme à ses propres souhaits » (263e). Autrement dit, la parole modifie et forge la réalité ; elle est « poïétique » dirait le poète. Est vrai ce que le discours aura réussi à instaurer comme tel. Ici, la pensée ou l'amour (d'Araminte ou de Verlaine) ne préexistent pas aux récits, il en sont le résultat. La réalité, en somme, du moins la réalité psychique est construite par la parole. Platon, à coup sûr, aurait contesté une telle lecture. Mais peut-être cette conception de la vérité éclaire-t-elle d'un jour un peu différent, et finalement assez séduisant, la force et la portée de la formule de Talleyrand.

Conclusion

En définitive, la parole peut certes permettre de dissimuler des pensées mais cela n'est ni nécessaire ni même essentiel. Même lorsque les locuteurs tentent de déguiser, ils se révèlent malgré eux et la parole est cet outil de dévoilement et de vérité. La cause en est triple : la conscience de soi est souvent illusoire, le langage transcende souvent les intentions des sujets et, finalement, la parole contribue à façonner la réalité psychique, qui ne préexiste pas d'abord au discours qui l'exprime. À cet égard, c'est en quelque sorte la parole elle-même qui devient « mesure de toute chose »...

Paroles futiles et silences : un non langage ?

CLAUDINE CHEVALLIER

SUJET

PLAN

- **I. Parler pour ne pas se taire**
- **II. Lieux et temps de l'écoute**

La parole semble *a priori* être le meilleur moyen pour communiquer, dialoguer, discuter, convaincre, argumenter, émouvoir. Et le silence, son supposé envers, serait quant à lui considéré comme relevant soit de la somnolence de l'esprit que Socrate compare au repos des esclaves ou à celui des moutons à l'heure où chantent les cigales, soit de la mauvaise éducation. Raison pour laquelle, Arlequin, valet d'Araminte, suivant en cela les prescriptions de cette dernière qui connait les usages de l'homme du monde, propose à Dorante de discuter en attendant l'entrevue. Pourtant le mot silence simplifie à l'extrême de multiples réalités, occultant la variété et la variation de l'écoute, ses strates, ses degrés d'implication. Car pourrait-il y avoir le moindre véritable dialogue sans une écoute particulière ? Écoute d'autrui certes mais attention aussi à sa propre formulation ? Silence de la réflexion engagée dans les entrelacs de la discussion, silence du cœur attentif aux émois de l'autre, musical mutisme de la nature auquel le poète est non seulement sensible, mais seul à même de l'entendre résonner en soi et de le traduire. Qu'est-ce que parler veut dire quand le dire n'a pas de sens ? Comment et à quelles conditions le silence peut-il donner sa pleine valeur à la parole, la faire advenir ?

I. Parler pour ne pas se taire

Phèdre et *Les Fausses Confidences* débutent par un prologue, mise en situation des dialogues à venir et qu'on pourrait apparenter à la fonction phatique. Parmi d'autres fonctions, celle-ci fut mise en évidence par Roman Jakobson, élargie et étoffée par Marina Yaguello dans *Alice au pays du langage*. *A priori* sans intérêt pour la rencontre ou la discussion, ces éléments du dialogue renvoient au fameux « allo », « Quel temps aujourd'hui ! » ou encore l'habituel et lancinant « écoutez… », exigence inutilement répétée par laquelle les interlocuteurs interviewés débutent leur discours avant de répondre. Or si la question leur est posée, c'est que d'emblée nous sommes censés écouter ce qu'ils ont à dire. Ces mots, on pourrait se passer d'eux tant

ils paraissent superfétatoires. Tics de langage, redondances, pseudo intérêt accordé à son interlocuteur ou fausse humilité, « vous n'êtes pas sans savoir que… », question passe-partout : « comment ça va ? », à laquelle répond en écho le « très bien et vous ? », onomatopées, interjections : « Heu, euh… bon… bien. » tout cela sonne le creux.

Pourtant ces éléments linguistiques, artifices de langage qui ne sont pas indispensables à l'échange s'avèrent essentiels non dans leur sens mais dans leur fonction. Visant à établir le contact, voire à le maintenir, ils tâtent le terrain et « branchent » émetteurs et récepteurs sur le canal d'une future possible discussion. Préambules à la communication, ils attirent l'attention de l'autre. Jakobson dit de cette fonction qu'elle précède « la capacité d'émettre ou de recevoir des messages porteurs d'information » (*Les Essais de linguistique générale*, chapitre 11). De fait elle en constitue l'amorce la plus simple, la plus universelle, au-delà des formes culturelles dans lesquelles elle s'incarne. Une sorte de « mise en bouche » ou plutôt de réglages de bouche à oreille… Dans *Phèdre*, la rencontre inopinée entre Socrate et Phèdre ne conduit pas d'emblée à l'examen du sujet proposé par le discours de Lysias. Le différant, ils devisent en choisissant le lieu pour servir de cadre bucolique à l'entretien. En le décrivant avec pittoresque, Socrate égrène la conversation de références mythologiques, la ponctuant comme autant de relances implicites et détournées. De même dans *Les Fausses Confidences*, Arlequin valet d'Araminte, cherche à engager la conversation avec Dorante qu'il vient d'introduire dans le salon en vue de « son entretien d'embauche » pour devenir le futur intendant du domaine. L'honnête homme ne se doit-il pas, comme le lui a recommandé sa maîtresse, de faire la conversation avec l'étranger : « si vous voulez, je vous tiendrai compagnie, de peur que l'ennui ne vous prenne, nous discourrons en attendant » (acte I, scène 1). Car la bienséance ne commande-t-elle pas de mettre à l'aise autrui par cette discussion mondaine qui prépare l'instauration des liens sociaux, permet de faire passer le temps, de remplir la vacuité de l'attente, de « meubler » le silence. Toute parole échangée, vaine, vague, superficielle, ne se veut-elle pas supérieure à la gêne, l'ennui qu'occasionneraient, semble-t-il, le silence et la solitude ? Dire n'importe quoi plutôt que de ne rien dire, ce rien volatil qui ne prête pas à conséquence, n'est-ce pas le principe de toute socialisation et cela plus encore dans nos sociétés contemporaines qui ont sacralisé la parole dans son immédiateté réactive d'où les artéfacts de la fonction phatique et les interjections de la fonction expressive (ou émotive). Ces deux fonctions ont phagocyté une communication qui du coup ne communique plus puisqu'elle s'accomplit sans écouter l'autre, sans s'écouter soi. Communication qui tourne à vide. Se succédant au rythme d'informations qui tombent (dans tous les sens du terme), ces expressions émotionnelles par trop sollicitées, engluent nos pensées dans de successifs raz de marée qui nous dispensent de penser puisque nous avons cru le faire en sentant, ressentant, aimant, haïssant, adorant, rejetant dans une surenchère collective ! Le droit de réserve, le droit au silence nous est refusé par cette tyrannie de la réaction à chaud, de cette prise de parole sans distanciation, par cette tyrannie de la nécessité d'exprimer son ressenti que d'aucuns appellent liberté d'expression. Peut-être… Devant le refus de Dorante qui dit préférer rester seul plutôt que de devoir « faire la conversation », Arlequin ne peut qu'être surpris de sa « fantaisie ». Ultérieurement un échange des plus fins sur la question du maître, entre ce « benêt » d'Arlequin et Marton montre à l'évidence que la parole pour lui relève plus de la fonction référentielle que de la fonction phatique plus propice à la discussion mondaine, légère, virevoltante évanescente, vouée sitôt apparue, à l'oubli immédiat (acte I, scènes 8 et 9). Parler donc de tout et de rien plutôt que se taire ! Cependant un silence de qualité, un silence plein du bruissement des paroles entendues n'est-il pas la condition première d'une écoute authentique à soi et à autrui et, partant, d'un véritable dialogue ?

II. Lieux et temps de l'écoute

Pour entendre le discours de Lysias que Phèdre doit lire à Socrate, il invite ce dernier à « prêter l'oreille ». Pour ceci et contrairement à la plupart des autres dialogues qui se déroulent sur l'agora, un lieu propice à l'écart de la ville est nécessaire. À la pressante demande de Socrate concernant le plaidoyer de Lysias sur l'amour, Phèdre lui répond : « tu le sauras si tu prends le temps de venir plus loin et de me prêter l'oreille ». Nul besoin d'exiger cela de Socrate qui se définit comme « quelqu'un qui a la maladie d'écouter des discours » (228c). Pourquoi écouter est-il déjà en soi un consentement à l'autre ? Qu'il s'agisse de discours amoureux ou discours philosophiques sur l'amour, écouter c'est entrainer dans son cœur, son esprit, cet autrui. C'est se disposer à être récepteur et réceptacle d'une parole étrangère que l'on fait sienne même si c'est pour la contredire ou s'y opposer. Refuser d'écouter c'est refuser à la parole d'autrui de germer et prendre racine en soi. C'est le tenir partiellement ou totalement hors de soi. Et c'est bien pour cela qu'Araminte demande à son valet Dubois de se taire et de ne pas se mêler de quoi que ce soi. Ainsi par le silence auquel elle le contraint elle espère bien faire s'évanouir les paroles prononcées, rendre inopérant l'aveu réalisé : « Eh bien ! Tais-toi donc, tais-toi ; je voudrais pouvoir te faire oublier ce que tu m'as dit » (acte II, scène 12). Etonnante supplique que de vouloir faire oublier à l'autre ses paroles alors même qu'elles émeuvent et touchent le destinataire. Subterfuge en réalité afin d'anéantir la source de la confidence afin de croire pouvoir atténuer ou dissoudre sa portée. Cependant, plus écoutées qu'entendues, les paroles font leur chemin dans le cœur et la pensée d'autrui, le travaillant, le métamorphosant à son insu, ou presque. Et, ces boudoirs et salons, lieux clos où l'on badine et joue de la prunelle, ne sont-ils pas adéquats à ces amours légères nées du charme de cet art de la conversation ? Après l'aveu par Dubois de la passion qu'éprouve Dorante pour elle, Araminte, plus tout à fait la même, est déjà cette femme encline à aimer celui qui l'aime ou plus exactement celui qui tait si éloquemment son amour. N'est-ce pas ici la première forme d'amour dont parlait Saint-Augustin : amare amari (aimer être aimé). Les confidences (vraies ou fausses) déposent venin ou amour, c'est selon. Silencieusement elles travaillent celui qui leur prête l'oreille du cœur ou de la pensée.

Ecouter par la bouche de Phèdre ce que Lysias a écrit et commenté la nuit précédente nécessite un lieu adéquat, un temps nécessaire, cette attention qu'est l'heureuse, la généreuse ouverture en soi à la parole étrangère qui met à distance ses propres intérêts ainsi que le cours vagabond de ses pensées. Une telle réceptivité présuppose déjà le décentrement, l'aptitude à davantage ouvrir son esprit qu'à prêter l'oreille, à faire de son être, le réceptacle de l'autre. Dans les dialogues de Platon nul vagabondage, même si les détours empruntés paraissent s'éloigner du sujet, ils n'en organisent pas moins en profondeur le développement de la réflexion comme si le cheminement accompagnait ou répétait le déploiement de la pensée.

Détour d'abord géographique et dépaysant pour Socrate qui ne quitte jamais Athènes. Aimant toujours apprendre, seule la compagnie des hommes lui offre cette possibilité et non pas la campagne et les arbres (230e). Pour lui, et il n'aura de cesse de l'affirmer et de vouloir le démontrer, notamment dans sa critique de l'écrit, c'est de la parole vive écoutée à laquelle on répartit, que nait et se développe la réflexion, dans cette intersubjectivité non distanciée qu'est le face à face. Sans doute est-ce là la différence fondamentale entre une argumentation qui prend appui et élan sur ou contre le discours d'autrui et l'art poétique. Au contraire de Socrate, Verlaine entend dans les paysages, les chevaux de bois, la pluie, les roses rouges, l'herbe noire, l'écho assourdi de sa musicale détresse, la correspondance secrète entre lui et le monde observé. Chez

le poète existe ce solitaire face à face avec la nature, ce monde des choses qui ont une « âme », monde dans lequel les hommes ne sont entendus que par le biais des paysages. Murmurant au poète qui sait déchiffrer et traduire ces paroles susurrées, inaudibles à l'homme de la pensée, tel Socrate, (ces romances où la parole est plus autre qu'inexistante), elles disent les intimes tragédies humaines. Les écoutant, le poète apprend à y décrypter et reconnaître son propre bruissement, les infimes déchirements que sont les séparations et trahisons, la nostalgie d'un temps où le sujet s'évanouissant disparait avec ce qui fut. Rien de tel chez Socrate qui ancre et arme sa pensée dans l'échange au présent de la parole humaine. À lui, la nature ne peut rien apprendre. Alors pourquoi ce lieu bucolique ?

Tandis que Phèdre mène Socrate vers la source fraiche et le platane ombragé, Socrate parallèlement propose un autre cheminement fait de badineries, rappels mythologiques sur les cigales, digressions qui sont autant de moyens détournés de faire éclater le thème initial et quelque peu anodin afin d'en approfondir les strates successives. En ce lieu enchanteur et divin, il écoute, sans l'interrompre, la lecture du discours de Lysias. Une seule écoute lui suffit pour intégrer et assimiler l'argumentation que ce dernier a rédigée. Puis d'emblée il propose à Phèdre sa vision opposée. Une seule écoute alors que Phèdre l'a, lui, écoutée plusieurs fois, la récitant en son for intérieur afin de la connaître par cœur ainsi que le suppute Socrate qui le connait bien (227c). À mi-chemin de sa propre réplique, Socrate s'interrompt soudainement pour évoquer le ton et l'éloquence de l'objection entreprise et l'inspiration qui lui vient du lieu « surnaturel » (238d). Car l'écoute intensément concentrée et spécifique de Socrate ne porte pas seulement sur ce qui lui est dit et lu, mais également sur la manière dont lui-même parle (fonction métalinguistique) et sur le sens et la valeur de ce qu'il dit. En effet, ayant achevé son argumentation, Socrate s'en référant à son « démon », avoue à Phèdre : « avoir été troublé pendant que je prononçais mon discours, et j'étais comme décontenancé par la peur » (242d). Cette double oreille intériorisée, tout à la fois aux aguets à ce qui s'énonce et à ce qui devrait l'être, n'est-elle pas l'aptitude suprême de pouvoir, en deçà et au-delà des paroles présentement formulées, engendrer une authentique critique ? Cette double facette du discours, développé pour l'interlocuteur et parallèlement critiqué négativement par l'émetteur constitue la supériorité de Socrate. S'écoutant parler dans le bon sens du terme, il entend entre les mots, dans ce silence parlant, la réprobation de sa conscience qui lui permet de relancer le débat contradictoire, son deuxième discours.

Mais le détour s'accompagne d'un retournement qui laisse sans voix son interlocuteur. Peut-être celui-ci se trouve-t-il dans la même situation, le même effroi paralysant qu'Amarinte lorsqu'attaquée de part et d'autre, par Dubois et Dorante, elle ne sait plus quoi penser. Prise au piège de la passion que Dorante éprouve pour elle et que lui révèle par approches successives son valet, elle devient comme Phèdre la mouche embarrassée dans la toile des mots écoutés. Alors, l'un et l'autre ne peuvent plus qu'admirer, aimer ceux qui les ont si savamment, si brillamment acculés au silence de la reddition consentie.

Porteurs de sens, chacun des mots a priori insignifiants, chacun des divers silences s'entrelaçant aux mots reçoivent une valeur spécifique. Mais les uns et les autres ne peuvent se comprendre que dans l'analyse rigoureuse des contextes, lieux, temps, protagonistes qui les font naître et être, sans oublier les gestes et les tons qui les accompagnent. Dès lors la communication et la compréhension de ce qui s'y joue nous échappent en grande partie, tant les multiples paramètres du discours, quelle qu'en soit sa nature, nous conduisent à errer dans l'approximation. Finalement apprendre à écouter s'avère aussi indispensable qu'apprendre à parler.

La parole : traduction ou trahison ?

CÉLINE GUILLEMET

SUJET

La parole est-elle un moyen d'expression fiable ?

PLAN

I. La parole, moyen d'expression efficace
II. Les limites de ce medium
III. Un apport inattendu

« *Traduttore-traditore* », ce bel adage aux sonorités transalpines, remontant à la Renaissance, sonne comme une déclaration plus que comme un reproche… Pourtant il souligne la difficile adéquation entre un texte en langue étrangère et sa traduction, considérée comme traîtresse : « traduction-trahison » pour tenter (en vain bien sûr !) de reproduire la paronomase de cette formule. Ce doute concerne certes la traduction mais ne sont-ce pas là déjà des paroles qui sont en jeu ? Paroles de l'auteur, paroles du traducteur et la laborieuse réconciliation entre l'idée, l'impression recherchées par l'auteur avec celles que le traducteur produit. Or la parole est justement sensée définir cette expression individuelle, singulière, en opposition à la matrice collective et réglementée du langage – d'où l'apparition tardive de ce concept, émergeant de l'étude scientifique du langage dont elle se démarque. On attend donc d'elle qu'elle soit le medium personnel d'une pensée, d'une sensation, d'un sentiment, qu'elle sache transcrire un rapport au monde unique. La difficulté de la traduction révèle l'illusion de cette attente : par la reproduction « au carré » du mécanisme, la traduction, qui ne peut parfaitement véhiculer l'idée de l'auteur à cause du filtre des langues, lui-même cachant une variété d'appréhensions du monde, révèle combien la parole peut trahir son auteur, qui qu'il soit. La parole serait-elle donc comme une langue étrangère à l'égard d'un texte mental et intérieur ? Trahirait-elle le monde intérieur qu'elle devrait au contraire exprimer ? Mais il est bien facile de se dédouaner sur le moyen, quand nous pourrions être responsables de cette erreur. La faute est aussi renvoyée à l'interlocuteur qui ne comprend pas. Dans cette relation, entre soi et soi et entre soi et l'autre, se tisse un enchevêtrement de filtres qui éloignent toujours plus d'une traduction directe de l'intériorité – à supposer qu'elle existe indépendamment du langage. On pourra donc se demander si la parole constitue une traduction fiable ou une trahison de ce que le locuteur veut dire, à partir du parcours de *Phèdre* de Platon, *Les Fausses Confidences* de Marivaux et *Romances sans paroles* de Verlaine. S'il semble tout d'abord, comme la définition du terme le suggère, que la parole est un mode d'expression privilégié, ses fausses trappes, dont jouent si bien les auteurs, se manifestent rapidement. Pourquoi cependant employer ce medium ? Que propose-t-il qui dépasse ses défauts ou que révèlent ces filtres mêmes ?

La parole vient régulièrement donner une forme extérieure à nos perceptions et réflexions, que ce soit une émotion exprimée spontanément ou un propos plus construit en fonction d'un but précis, atteint grâce à une maîtrise de la langue et de la rhétorique.

En effet on a tendance à interpréter l'expression d'une émotion comme la traduction la plus fiable d'une intériorité, son immédiateté laissant supposer la transparence de cette communication. La poésie lyrique se donne principalement ce but et Verlaine en particulier transcrit dans ses poèmes l'émotion qui l'assaille. La vague de mélancolie qui le saisit « sans raison » se déploie dans « Ariette III », particulièrement modulée dans les « Ô » au début du premier et du dernier vers de la deuxième strophe, entre apostrophe à la pluie, glorifiée de proposer au poète l'image vivante de son état d'âme, et interjection, presque soupir, jaillissant de son mal être. La ponctuation expressive traverse tout le recueil et signale l'affectivité que les paroles transcrivent. Lorsque Araminte entrevoit Dorante pour la première fois, loin de tout scrupule, ignorant son identité, elle laisse s'exprimer son admiration : « quel est cet homme qui vient de me saluer si gracieusement ? », relevant sa « bonne façon » et sa « bonne mine » (acte I, scène 6). Marton fait ici office de confidente et les spectateurs perçoivent ainsi le trouble du personnage, nœud même de l'intrigue. De même, Socrate et Phèdre inaugurent leur entretien en s'enthousiasmant sur la beauté des discours et des orateurs de la même façon que Verlaine : « Oh ! la belle âme », s'écrit Socrate en parlant de Lysias ; puis en complimentant son interlocuteur, il reprend : « Ô Phèdre » (227c-228b).

Ce rapport perçu comme direct entre parole et ressenti repose sur l'idée plutôt romantique que la raison viendrait détourner les mots de leur source originelle, le cœur. Cependant c'est aussi par le concours de la première que, par la parole, nous modelons notre environnement. Les mots sont alors la traduction d'une intention ou le moyen d'aboutir à ce but. Un exemple paradoxal est celui de la lettre de Dorante à un ami marin, saisie par Marton et lue à Araminte et à toute la compagnie : l'auteur et son destinataire (un prétexte) sont absents ; il ne reste, en quelque sorte, que les paroles qui ne manquent pas leur but véritable. La jeune femme s'émeut de ce départ définitif et risqué de son intendant, causé par « le chagrin d'être renvoyé et de perdre le plaisir de voir tous les jours celle que [il] adore » (acte III, scène 8), moyen indirect d'une déclaration, et refusera définitivement de voir l'intendant proposé par le Comte. En parfait orateur, Socrate parvient à retourner l'opinion de Phèdre. Ce jeune homme, suivant la nouvelle mode, admirative des effets rhétoriques et paradoxaux de Lysias, se voit progressivement renier cette parole artificielle. Si au début de l'œuvre il loue « le plus habile écrivain de nos jours » (227c-228b), à la fin il reconnaît avec Socrate qu'Isocrate « est aussi fait d'une étoffe plus noble » (278d-279a) car « le souci de la vérité » (278d) est le seul critère d'une renommée valable. Enfin Verlaine exploite la richesse du langage pour saisir l'éphémère, la « Nuance » (« Art poétique »). Si l'on se fie au titre du recueil et des premiers poèmes, il parvient à fixer les « ariettes oubliées », dont les paroles elles-mêmes se sont perdues et dont il ne reste plus qu'un air lointain. La première ariette cherche à les caractériser tant par les mots que par les sonorités : « cela gazouille et susurre,/Cela ressemble au cri doux/Que l'herbe agitée expire… ». La cinquième en décrit un exemple reproduit par « le piano que baise une main frêle » : « un air bien vieux, bien faible et bien charmant,/Rôde discret, épeuré quasiment ». La parole se fait donc moyen de saisir ce que le locuteur vise, le cœur de l'interlocuteur, sa raison ou encore une réalité apparemment insaisissable.

Parvenir à cet ajustement s'effectue grâce à une véritable maîtrise de la parole et de son interlocuteur. Verlaine, en poète, exploite toutes les variétés du langage, du sens, aux sonorités et rythmes, comme nous venons de le voir. Socrate, en pédagogue, rappelle les divers aspects de la rhétorique qu'il faut mettre au service du plus important : les « divisions et [...] synthèses [...] moyen d'apprendre à parler et à penser » ou « dialectique » (266a-266d). C'est justement ce qu'il vient d'éprouver comme méthode pour définir le meilleur amant, le passionné, à l'encontre de l'argumentation de Lysias. Toujours sur le même thème, bien que serviteur, Dubois est l'image de cette maîtrise du langage : il parvient à toucher le cœur d'Araminte (acte I, scène 14) en utilisant la métaphore galante de la passion amoureuse comme maladie et folie. Il intrigue sa maîtresse, la déçoit, excite même sa jalousie grâce au quiproquo sur l'objet de l'amour de Dorante, définition trop vague d'abord pour qu'elle s'y reconnaisse. Mais ici tout est calculé, pesé et le but est atteint : l'inclination naissante se déploie, à l'insu d'Araminte. La maîtrise du langage s'associe à une connaissance de la psyché humaine (pour ne pas dire féminine).

La parole peut donc constituer un moyen particulièrement efficace pour exprimer l'intériorité ou modeler le monde extérieur, bref pour servir le locuteur selon son désir.

Cependant cette maîtrise n'est souvent qu'illusoire et cherche à masquer une incompétence, une faiblesse face à un langage qui nous échappe, nous trompe et ne nous garantit aucun aboutissement.

Les ratés de la parole, du silence, aux hésitations et interruptions dans les textes, marquent le plus nettement son incapacité à faire sens constamment. Lorsque Araminte est sur le point d'avouer ses sentiments à Dorante, le trouble des deux personnages les empêche de parler et l'amoureux avoue : « je suis si interdit, si tremblant, que je ne saurais parler » (acte III, scène 12). La jeune femme lui fait écho en aparté : « je ne sais ce que je lui réponds ». Le titre « romances sans paroles » peut s'entendre au sens propre et refuser la valeur de ces dernières. De fait, les poèmes semblent chercher à se réduire au minimum : « Charleroi » est constitué de vers de quatre syllabes ; « Ariette, VII » et « Spleen » réduisent les strophes aux distiques ; la phrase nominale se retrouve à plusieurs reprises, comme dans l'entièreté de « Walcourt », où le titre met sur la même piste (wal-court) ! Dans *Phèdre*, les interlocuteurs ne laissent pas de place au silence dans le cours de l'échange, mais le texte se finit sur « je n'ai plus rien à ajouter à ma prière » : la parole peut donc disparaître. Et c'est sur cette même logique que se clôt la pièce de Marivaux : « je n'ai plus rien à ajouter », déclare Araminte (acte III, scène 13). Les limites de la parole se dessinent donc

Cette faiblesse est constitutive du langage dont le pouvoir d'expressivité est régulièrement dénié. Si Dubois parvient si bien à ses fins, c'est qu'il est un véritable metteur en scène : il manie le langage, mais tout autant son physique, comme par exemple sa mimique à la vue de Dorante, « cet air étonné » que ne manque pas de saisir Araminte (acte I, scènes 13 et 14) ; il sait pousser Marton au bon moment (acte II, scène 7) pour voir l'intendant aux pieds de sa maîtresse. Le langage seul ne saurait assumer la réalisation de ses projets. Verlaine en vient à déconstruire la syntaxe avec par exemple « quoi donc se sent ? » dans « Charleroi ». Il cherche à redonner du sens aux sonorités des mots, suivant le mythe poétique visant à corriger l'arbitraire des signes : la paronomase « il pleut/il pleure » de « Ariette » III, motivée par le rapprochement entre les liquides et entre climat et état d'âme, permet de redonner sens aux mots, d'entendre autrement des mots banalisés par l'usage commun. Dans *Malines* les points de suspension prolongent le mot « sans fin », en fin de vers et de strophe comme un point d'orgue interminable : le sens

s'expérimente directement. Chez Platon, ce n'est pas le moyen qui est remis en question, mais plutôt la façon dont l'on s'en sert.

En effet, la parole trahit bien souvent faute de savoir (ou de pouvoir) garantir la qualité de la compréhension du destinataire. C'est tout le reproche du philosophe aux discours écrits qui ont « toujours besoin du secours de [leur] père », incapables qu'ils sont d'« expliquer ce qu'ils disent » ni de « distinguer à qui il faut et à qui il ne faut pas parler » (275c-276a). De même que dire d'une pièce lue ? La parole existe sur la page mais elle est tronquée de tout ce qui fait l'essentiel du théâtre : l'incarnation des comédiens, du décor, les rythmes, regards, gestes, tons. Enfin faut-il, pour se faire entendre, suivre l'exemple de Madame Argante ? Donner quatre versions de ce qu'on signifie, pour être sûr d'être compris : « eh ! non, point d'équivoque : quand je vous dis qu'il vous aime, j'entends qu'il est amoureux de vous, en bon français, qu'il est ce qu'on appelle amoureux, qu'il soupire pour vous, que vous êtes l'objet secret de sa tendresse. » (acte III, scène 6).

La trahison apparaît encore lorsque la parole révèle autre chose que ce que le locuteur a l'intention d'exprimer. Si l'on ne relève pas de lapsus dans ces œuvres, les émotions d'Araminte sont souvent à interpréter à l'inverse de ses propos. Lorsqu'elle s'emporte, Dubois sait parfaitement interpréter sa réplique : à la fin de l'acte II Araminte nie toute déclaration de la part de Dorante et Dubois y décèle que l'« affaire est dans la crise » ; (acte III, scène 10) lorsque, à bout, elle renvoie Dubois, lui reprochant d'avoir mis à jour l'amour du jeune homme, le serviteur conclut « voilà qui est parfait ». Le valet de comédie, comme les spectateurs, ne sont pas dupes des propos de la jeune veuve. Socrate poussé par le défi que lui lance Phèdre, en rivalisant avec Lysias, a développé un discours coupé de la vérité et ne peut en rester là : « quelque chose me troublait depuis un moment », précise-t-il, en expliquant qu'il a « cru entendre ici même une voix qui [lui] défendait de partir avant d'avoir fait une expiation, comme si [il] avait commis quelque faute envers la divinité » (242c-243a). Il doit donc reprendre un discours sur le vrai de l'amour et non dans le paradoxe pédant de l'orateur. La parole apparaît donc comme un artifice, coupé du vrai, qui en détourne, et se fait donc traîtresse aux yeux du philosophe. Quant à Verlaine, la grande partie des questions posées par le poète restent sans réponses, comme ici : « cette âme [...]/C'est la nôtre, n'est-ce pas ? » (« Ariette » I) ; « Que voudrais-tu de moi, chant badin ? » (« Ariette » V) ; « Quoi donc se sent ? » repris en « On sent donc quoi ? » (« Charleroi »). La parole n'amène donc aucun éclaircissement, elle n'ouvre pas sur une communication, une révélation. De ce fait, les seuls propos rapportés relèvent de borborygmes : « Child Wife » évoque les « aigres cris poitrinaires » ou « vous bêlâtes » aux sonorités disharmonieuses et y oppose « vous qui n'étiez que chant ».

La parole est donc taxée d'inefficacité, de tromperie, à l'égard du locuteur ou de l'interlocuteur : elle ne présente aucune fiabilité, d'où la nécessité de s'en défier.

La parole associée aux mots risquant de trahir les intentions véritables du locuteur, à quoi bon persister à la développer et à l'employer ? Pourtant le programme (et tout la littérature) repose sur le choix de la parole comme mode d'expression.

Les auteurs se prémunissent contre toute naïveté. Ils nous proposent une réflexion sur la puissance et les faiblesses du discours, qui engage le lecteur à ne pas être dupe de la prétendue toute puissance de la parole – pourtant poussée à son maximum dans le cadre littéraire –. Platon, utilisant l'écrit pour fixer les réflexions de Socrate, lui attribue une diatribe contre ce moyen de transmission, qui ne pousse pas à la réflexion mais à la passivité face à un *memento* (mythe

égyptien de Theuth et Thamous, 274d-275c). Phèdre conclut par cette formule : le « discours de celui qui sait, [le] discours vivant et animé, dont le discours écrit n'est à proprement parler que l'image »(276a-276d). Dans *Les Fausses Confidences*, l'opposition entre Dubois, maître du langage et Araminte, victime manipulée, fait ressortir les deux facettes de la parole. Enfin Verlaine, par la création d'une parole singulière mais souvent incorrecte d'un point de vue grammatical, parfois à la limite de l'hermétisme, nous engage à nous défier de ce moyen.

Mais cela n'est qu'une concession, peut-être une forme d'humilité, face au pouvoir de démiurge de la parole. Il n'est en effet nul besoin de rappeler le pouvoir créateur du « logos » biblique, créateur du monde lorsque prononcé par Dieu, pour aborder cet aspect fascinant du langage. Dans les œuvres, c'est un monde fictif qui s'élève, où s'incarne le discours. La comédie repose sur la mise en scène et les répliques des personnages demandent aux lecteurs de s'imaginer spectateurs : ils doivent construire le décor, les costumes, les physiques des personnages, leurs intonations. Ainsi l'œuvre prend sens – un sens qui se renouvelle à chaque représentation. Les didascalies, ou description des attitudes des personnages par d'autres, guident cette transposition qui jaillit de la parole. Ainsi chez Marivaux, à l'approche du dénouement, Arlequin III, 12 annonce que Dorante « à la porte, [...] pleure » ce qui influence son ton, son regard à son entrée (III, 13), et c'est justement cette sincérité et cette sensibilité qui émeuvent et finissent de conquérir Araminte, tout aussi troublée (et non seulement les mots puisque jusqu'au dernier moment elle ne se déclare pas). Le dialogue philosophique s'ancre dans un paysage naturel, aux portes de la ville, au bord d'un ruisseau, à l'ombre un platane, à l'heure la plus chaude, qui impose aux personnages de prolonger leur discussion, cheminer sous une telle chaleur étant impensable. Et Socrate comme Phèdre prennent une véritable dimension : l'âge et la sagesse de l'un s'oppose à la fougue et à l'innocence du second ; leur séduction mutuelle aiguise leurs arguments et leur perspicacité. Sans parler des mythes exposés par le philosophe pour illustrer ses concepts de l'âme et de l'écrit, qui à leur tour se réfèrent à des lieux, personnages et temps immémoriaux. L'argumentation indirecte participe ainsi de cette incarnation de la parole. Verlaine nous engage à saisir cette sensualité de la parole à travers le rythme et les sonorités des mots, ordonnés à son gré, ainsi que par le recours systématique aux correspondances entre les ressentis : dans *Malines*, le paysage entrevu par la fenêtre du train, « sites apaisés » où même le taureau « repos[e] », répond à l'état d'âme du poète, en accord avec celle de l'intérieur du train qui « glisse sans un murmure ». Le poète cependant est rarement inclus en tant que « je » dans le poème : la force de sa parole sur ce qui l'entoure, auquel il donne vie, suffit à le faire exister.

De fait si les auteurs insistent pour utiliser la parole, quelles que soient ses avaries, c'est bien qu'elle mobilise quelque chose de plus. Elle seule permet la saisie de la pensée, aussi incomplète soit-elle. Comment Socrate pourrait-il faire advenir à la conscience de ses interlocuteurs les réminiscences de l'âme initiée, sans l'usage maïeutique de la parole ? Comment Verlaine pourrait-il nous faire entrevoir (« entre-entendre », faudrait-il dire) ces airs oubliés qui rôdent, ces perceptions et ressentis éphémères ? Marivaux, à travers Dubois, annonce clairement au début de la pièce : « quand l'amour parle, il est le maître ; et il parlera » (acte I, scène 1). Quelque chose de plus que le seul locuteur est impliqué dans la parole, aussi individuelle soit-elle. Socrate rappelle qu'il est « devin » (242c), que ses propos retranscrivent quelque chose déjà entrevu, et que le délire, dès lors qu'il est « l'effet d'une faveur divine », « est pour nous la source des plus grands biens » (244a-244b). La valeur de la parole s'établit donc dans le medium qu'elle constitue pour laisser s'exprimer quelque chose de plus que ce que le seul locuteur pourrait envisager. Bien que poète lyrique, ainsi Verlaine s'efface-t-il continuellement dans ses poèmes,

laissant advenir autre chose que sa seule conscience. Faudrait-il rapprocher cette intuition de l'« amour » évoqué par tous les textes, amour entre les interlocuteurs dans *Phèdre* ainsi que sujet des discours, amour entre Dorante et Araminte qui fait tout advenir et justifie tout, amour de la femme dans les poèmes au titre anglais de Verlaine, regard d'amour porté sur le paysage ?

Tout en soulignant ses faiblesses, les auteurs poursuivent donc leur démarche avec la parole, grâce à la force créatrice et révélatrice qu'elle assume, justement parce qu'il n'est pas totalement possible de la maîtriser.

Ainsi, comme les œuvres du programme le mettent en valeur, si au premier abord la parole permet de retranscrire le monde intérieur des locuteurs (personnages ou auteurs), leurs intentions, comme modifier leur entourage, grâce à une maîtrise du discours, nulle confiance dans la parole n'est envisageable. Elle apparaît trompeuse, déraille, manque l'interlocuteur, pèche par inadéquation à l'idée ou au vrai : comme la traduction, elle n'est qu'un intermédiaire qui brouille le message. Mais c'est justement dans ce jeu que réside sa puissance. Dès lors que ses limites sont rendues manifestent, l'esprit s'ouvre à autre chose : le locuteur laisse émerger quelque chose qui le dépasse (quel que soit le nom qu'on lui donne) et les lecteurs peuvent alors envisager un monde à la fois singulier et universel. Ici se dessine la limite entre la parole dans la traduction et dans l'œuvre d'art. En effet une traduction qui à la fois donnerait à lire les qualités du texte d'origine et l'enrichirait d'une maîtrise de la langue nouvelle, de la sensibilité du traducteur, constituerait une trahison, alors qu'il s'agit du « coup de dé » de tout écrivain (pour citer Mallarmé).

Parole, écriture et vérité

JÉRÔME JARDRY

SUJET

PLAN

- **I La parole est un lieu de vérité, contre l'écriture nécessairement mensongère**
- **II. Faut-il au contraire considérer que c'est la fonction de l'écriture littéraire de mettre en évidence les mensonges de la parole, celle du moi social, de la ville et de la langue**
- **III. L'écriture philosophique et littéraire met en évidence d'une part que ce n'est pas la distinction entre écriture et parole qui est opératoire dans le rapport à la vérité. D'autre part qu'aucune parole ne peut être tout à fait transparente, et que tout lógos est animé par des appétits et du désir**

La parole est porteuse d'un « effet de vérité » ; c'est l'« effet sophistique » dont parle Barbara Cassin : la sophistique ne se définit que par ses effets. Elle révèle ainsi quelque chose de toute éloquence, qui cependant n'a en fait sa vérité que dans ses effets, ce qui signifie aussi que le rapport à une correspondance avec une réalité, est compromis. La parole est en effet un instrument de machination et de manipulation, contre l'écriture qui serait susceptible de raison et de vérité. Il convient donc de mettre à l'épreuve l'opposition de la parole et de l'écriture, afin de déterminer si c'est le biais pour penser l'exigence de vérité. Le sens de la littérature et de la philosophie est de dépasser, dans l'écriture, cette logique des effets, et l'écriture poétique et l'écriture théâtrale sont par nature créatrices de paroles. Et pourtant la pièce des *Fausses confidences* exhibe le mensonge qui est finalement constitutif de toute parole ; le titre « Romances sans paroles » est en outre un paradoxe : une poésie qui se refuserait à dire ? Les dialogues de Platon cultivent enfin un double paradoxe : un premier paradoxe par rapport à ce qu'on attend de la philosophie – des traités et des systèmes (on ne peut plus écrit...) – tandis que Platon écrit des dialogues. En condamnant l'invention de l'écriture dans le *Phèdre*. le paradoxe précédent se redouble évidemment : Platon a *écrit* des dialogues... C'est que dans tous les cas, une réflexion sur la parole de vérité est à l'œuvre. Dans un premier temps, la parole, qu'on donne ou qu'on délivre, est par elle-même porteuse de vérité, en tout cas par principe : « je te donne ma parole ». Mais, dans un second temps, parce que la parole donnée peut être trompée, l'écriture met en évidence les mensonges constitutifs en fait de toute parole, mensonges du moi social, de la

ville et de la langue. Enfin, ce n'est pas la distinction entre écriture et parole qui est opératoire dans le rapport à la vérité, et aucune parole ne peut être tout à fait transparente, et tout *lógos* est animé par des appétits et du désir : alors, quelle parole de vérité peut-on espérer ?

I. Faut-il croire que la parole est un lieu de vérité auquel s'oppose radicalement l'écriture, incapable de saisir la vie ?

Le paradoxe des dialogues de Platon, c'est qu'ils existent. Monique Dixsaut résume ainsi assez efficacement ce statut particulier de l'écriture chez Platon, inscrit dans le *Phèdre* : l'écriture fige la parole et apparaît ainsi toujours comme une perte, la déperdition d'une vivacité et fait toujours de l'écrit un orphelin, séparé de l'auteur d'une parole perdue (Monique Dixsaut, *Platon, le désir de comprendre*, Vrin, p. 17). Platon refuse l'écriture comme instrument d'enseignement dans le *Phèdre*, mais également comme outil de gouvernement dans le *Politique* et comme moyen de communication dans la *Lettre VII* (M. Dixsaut, *ibid.*). Il y a donc quelque chose de constant dans cette condamnation, qui est pourtant plus subtile dans le *Phèdre*, car l'écriture est analysée relativement à plusieurs systèmes d'opposition. La question se pose d'abord en effet de savoir ce que c'est que bien écrire et bien parler (259e), et dans ce cas ce n'est pas l'oralité qui garantirait, par opposition à l'écrit une vérité contre l'ignorance : prononcé par Phèdre, l'écrit de Lysias reste un « écrit ». L'opposition de l'écriture et de la parole apparaît en revanche ensuite dans le récit de l'invention de l'écriture. Cette *technè* produit une confusion relativement au savoir : l'écriture risque de faire croire que lire, c'est apprendre, et qu'apprendre se réduit à entasser des connaissances. Les écrits ont ce caractère d'extériorité qui les rend « autres », par opposition au savoir qui est non pas acquisition, mais « réminiscence », par laquelle je n'acquiers pas une nouvelle connaissance, mais par laquelle une connaissance qui a en fait toujours été « mienne ». L'autre illusion relative à l'écrit est celle de l'immortalité : dans l'écrit, quelque chose persiste contre l'oubli, mais quelque chose dont toute vie s'est retirée.

L'écriture laisse donc échapper ce qu'elle cherchait au départ à retenir, la vie, les souvenirs. C'est le sens des mémoires dans l'*Histoire d'une dame âgée* (*le Nouveau spectateur*), de Marivaux : une vieille femme a du mal à faire le lien entre les événements de sa vie : « j'ai soixante et quatorze ans passés quand j'écris ceci : il y a bien longtemps que je vis. Bien longtemps hélas ! je me trompe, à proprement parler je vis seulement dans cet instant qui passe ; il en revient une autre qui n'est déjà plus, où j'ai vécu, il est vrai mais où je ne suis plus, et c'est comme si je n'avais pas été. Ainsi ne pourrais-je pas dire que la vie ne dure pas, qu'elle commence toujours ?... ». L'exercice de l'écriture ici met en évidence l'irréalité de la vie, comme le remarque Marton dans *Les Fausses Confidences*, après ses fiançailles avec Dorante : « Tout ceci a l'air d'un songe ». Le théâtre tend évidemment à effacer le travail de l'écriture ; il accentue en fait les illusions qu'aucune écriture ne serait capable de dissiper. De la même façon le recueil de Verlaine cherche à effacer sa propre existence de recueil, de livre ou d'« écrit ». Verlaine qualifie de « voluminet » son recueil (*Correspondance générale* 1857-1885, Fayard, 2005 p. 321), ce qui indique, à côté d'« opuscules » une tradition du « petit » chez Verlaine, pour une poétique du mineur et de l'humilité.

Comme l'existence même des dialogues de Platon, le titre du recueil de Verlaine, « Romances sans paroles » est à lui seul également un paradoxe : les poèmes sont des paroles, « sans paroles », « en sourdine, à ma manière » (*Épigrammes*, II, 1) et pourtant subtilement sonores : les « frissons des bois », les murmures, la pluie, les lyres, le « chant badin », le « fin refrain incertain »,

et évidemment l'ariette, ni l'*aria*, ni la chanson. L'écriture du théâtre est celle qui, par excellence, ménage le silence. La subtilité de l'écriture, en tant que telle, met en évidence les limites de la parole : « Cette coïncidence presque systématique entre l'aveu explicite d'un sentiment et le dénouement de la pièce souligne l'ambiguïté d'une parole qui, tout en restant le moyen nécessaire de l'action, apparaît également comme sa limite : une fois le sentiment mis en mots, l'œuvre ne peut que prendre fin » (Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre*, José Corti, p. 153). L'écriture ménage ainsi un espace pour le silence et la musique. La recherche de la vérité identifie l'écriture comme un lieu possible et même fréquent du mensonge, mais elle passe également par une critique des fausses paroles, et dans ce cas, comme le montrait déjà l'analyse de Platon, il faut relativiser l'opposition d'un écrit mort et d'une voix vivante. Il y a des voix « autres », étrangères qu'il faut faire taire, et c'est dans l'écriture que s'accomplit ce tour de force.

Une critique de l'écriture est bien à l'œuvre chez les trois auteurs : mais c'est une critique de l'« écrit » plutôt que de l'écriture, qui quant à elle, serait susceptible de s'opposer à la parole et au son de la voix. C'est un défi qui est le ressort même de l'écriture littéraire, pour que ce ne soit pas un « écrit » qui soit produit, figé et mort. Mais la parole en revanche ne donne qu'une apparence de vie : Lysias est-il vraiment parmi nous ?, il l'est parce que Phèdre dispose de son discours ; ça n'est pas parce qu'il est prononcé qu'il est plus vivant. Ce discours peut être un objet de critique parce que justement Lysias est presque « trop » avec nous : le discours se comprend comme discours de logographe et de sophiste, et ne se comprend justement que parce qu'il n'est pas tout à fait orphelin. La « voix » est donc là, et c'est le sens d'une écriture philosophique ou littéraire de faire taire une parole qui à son tour apparaît mensongère. Pourquoi Socrate sort-il de la ville pour parler du désir ? parce qu'il faut faire taire toutes les autres voix. Dans le *Banquet*, Érôs est le sujet des multiples discours contradictoires sur le désir et l'amour, sans doute parce que le désir est en effet toutes ces figures à la fois. À la fin du *Lysias*, qui porte sur la *philía*, les pédagogues ivres interrompent la discussion. Le *Phèdre*, qui suit très certainement ces deux dialogues répond à cette surabondance de voix : il faut le silence et les cigales pour penser le désir. La critique de l'écriture devient la recherche des conditions de possibilité d'un discours vrai, et il faut dans cette recherche faire taire ces voix, qui sont autres, étrangères, qu'il faut débusquer et réduire au silence. C'est le sens du prologue du *Phèdre*, et du lieu de l'entretien, silencieux et paisible, où les voix de la ville ne gêneront pas les discours prononcés, et seules les cigales accompagnent Phèdre et Socrate ; faut-il rappeler qu'elles sont les compagnes des muses, et par conséquent les voix non pas des illusions, mais de la création véritable, de la musique, de la poésie et de la philosophie ? Deux paroles s'opposent alors : entre paroles importunes, illusoires, toujours autres, et paroles soucieuses de vérité.

Quelles voix faut-il alors faire entendre ? Le recueil *Romances sans paroles* propose un chemin inverse, vers la ville : on passe de « l'interminable Ennui de la plaine » (VIII), à « il pleure sur mon cœur/Comme il pleut sur la ville », à « Bruxelles » et aux « Streets ». Mais ces évocations font taire toutes les autres voix et retrouvent quand même des sonorités qui sont celles d'une nature. Verlaine accomplit ainsi en quelque sorte le programme platonicien qui est inscrit dans le cortège des Muses et dans le rêve de Socrate dans le *Phédon* : « Souvent, tout au long de ma vie, le même rêve m'a visité ; ce que je voyais dans mon rêve pouvait varier d'une fois à l'autre, mais ce qu'il disait c'était toujours la même chose : « Socrate, disait-il, fais une œuvre d'art » (*mousikèn poei kai ergazou*, 60e, traduction Monique Dixsaut, GF ; cette dernière fait remarquer que l'autre traduction qui pourrait être proposée – « fais de la musique » – est inexacte et il faut entendre une production qui renvoie à une œuvre en hommage aux muses, les Suivantes d'Apollon,

l'œuvre renvoyant non seulement aux beaux-arts mais à toute pratique qui procède par juste mesure et proportion droite, la philosophie étant donc incluse dans les œuvres possibles).

Le théâtre marivaudien propose quant à lui une surabondance de voix et de manières : les personnages ne parlent pas « en vérité », c'est-à-dire ne reprennent pas le registre qui devrait correspondre à celui de leur classe sociale, – c'est le sens du « marivaudage ». Mais le mensonge se décale au profit d'une dénonciation du mensonge social, de la facticité des conventions. Et le silence est finalement une réponse à l'illusion généralisée que révèle Dorante :

> *Dorante – Dans tout ce qui s'est passé chez vous, il n'y a rien de vrai que ma passion qui est infinie, et que le portrait que j'ai fait. Tous les incidents qui sont arrivés partent de l'industrie d'un domestique qui savait mon amour...*
> *Araminte – le regardant quelque temps sans parler. Si j'apprenais cela d'un autre que de vous, je vous haïrais sans doute ; mais l'aveu que vous m'en faites vous même, dans un moment comme celui-ci, change tout.*

Acte III, scène 13

Le silence ménagé dans la didascalie est la reconnaissance de l'illusion constitutive de toute relation, y compris, et surtout, la relation amoureuse. Araminte raisonne et donne une légitimité au mensonge : les amoureux chez Marivaux donnent corps aux apparences, mais ici Araminte reconnaît ces apparences et le dit, non sans détachement :

> *Après tout, puisque vous m'aimez véritablement, ce que vous avez fait pour gagner mon cœur n'est point blâmable : il est permis à un amant de chercher les mcyens de plaire, et on doit lui pardonner quand il a réussi.*

La cartographie sociale proposée par Marivaux est en même temps questionnée que les sentiments et les faux-semblants, les « fausses confidences » contaminent finalement tous les niveaux de la pièce. Il apparaît donc bien que c'est un travail sur les sons qui permet de questionner la vérité des paroles. C'est le son des cigales, mais aussi celui du signal divin de Socrate. Ce sont des sons qui font taire les voix mensongères chez Verlaine : si la romance est sans parole, cela ne signifie pas qu'on n'entende rien, ni qu'elle ne dise rien. Ce qu'elle doit effacer, c'est la parole conventionnelle qui est toujours incapable de dire la vérité. Le théâtre travaille quant à lui sur le silence. De quelle vérité la parole est-elle alors capable ? il y a un travail sur la parole (éventuellement par le truchement de l'écriture), non pas seulement pour « faire vrai », mais pour « dire vrai ».

L'écriture philosophique et littéraire met en évidence d'une part que ce n'est pas la distinction entre écriture et parole qui est opératoire dans le rapport à la vérité. D'autre part qu'aucune parole ne peut être tout à fait transparente, et que tout *lógos* est animé par des appétits et du désir. Une lecture exclusivement critique de la rhétorique chez Platon serait ainsi erronée : la lecture seule du *Gorgias* serait insuffisante, et il faut ajouter la lecture du *Phèdre*. Il y a une « bonne » rhétorique d'une part, et aucun *lógos* n'échappe d'autre part à la question de l'effet à produire, ou bien au problème de l'effet auquel toute parole est en fait astreinte. C'est dans l'articulation même du littéraire et du philosophique qu'apparaît particulièrement cette reconnaissance : de tous les dialogues de Platon, le *Phèdre* est sans doute le plus littéraire. Pour parler de désir, il faut faire un *mûthos* (c'est ainsi que Platon décrit l'exercice rhétorique que Socrate est en train de faire : 237a9 et 241e8). Le contraste est saisissant et ironique, entre le *Phèdre* et le discours d'Agathon dans le *Banquet* : Agathon, qui est un tragique, fait le discours le plus

convenu, et le moins « possédé » de tous. Pour le désir, donc, la question se pose bien de savoir comment il convient d'en parler (même s'il faut en parler en termes inconvenants), en même temps que de savoir ce qu'il est. C'est une exigence minimale pour la rhétorique présentée dans le *Phèdre* : « celui qui se propose de tromper quelqu'un d'autre, sans être lui-même dupe de cette tromperie, doit savoir exactement à quoi s'en tenir sur ce à quoi ressemblent les réalités en question et sur ce dont elles diffèrent » (262a). D'où les passages méthodologiques du dialogue : la rhétorique et l'art de la parole peuvent ne faire qu'un avec la philosophie, parce que l'exigence de vérité, qui est première, se pose nécessairement avec la question du mode de discours qui convient.

La critique de l'écriture, et celle de la parole, laissent la place à un suspens critique, relatif au langage et au monde : « Voici une particularité du théâtre marivaudien, qui le situe à l'opposé du théâtre héroïco-classique. Là où le héros traditionnel passe à l'action pour recréer le monde selon sa propre volonté, ne pouvant supporter la durée d'une situation insatisfaisante, le personnage marivaudien, confus et hésitant, respecte la loi de « l'autre d'abord », loi qui fait créer autour de lui un vide langagier » (J. K. Sanaker, *Le Discours mal apprivoisé, essai sur le dialogue de Marivaux*, Solum Forlag/Didier Erudition, Oslo, 1987, p. 48, cité par A. Rykner, *op. cit.*, p. 161). Un regard critique sur la parole et une place ménagée au silence permettent de comprendre le rapport des *Fausses Confidences* à ce que la parole permet. Aucune parole, pas même celle du héros, n'aurait assez d'effet sur l'extériorité, pour toucher la réalité. Toute parole semble condamnée aux faux-semblants, et à la confusion :

> *Dubois – Dorante s'est-il déclaré, Madame ? Et est-il nécessaire que je lui parle ?*
> *Araminte– Non, il ne m'a rien dit. Je n'ai rien vu d'approchant à ce que tu m'as conté ; et qu'il n'en soit plus question, ne t'en mêle plus.*
>
> Acte II, scène 16
>
> *Dorante– Je ne sais qu'augurer de la conversation que j'ai eu avec elle.*
>
> Acte II, scène 17

On retrouve la même confusion de la parole, dénoncée par Verlaine :

> *Et vous vcyez bien que j'avais raison,*
> *Quand je vous disais, dans les moments noirs,*
> *Que vos yeux, fcyer de mes vieux espoirs,*
> *Ne couvaient plus rien que la trahison.*
> *Vous juriez alors que c'était mensonge*
> *Et votre regard qui mentait lui-même*
> *[...] Et de votre voix vous disiez « je t'aime ! »*
>
> « Birds in the night »

Il y a une vérité de l'écriture poétique, musicale par méthode, qui s'oppose à la parole conventionnelle, qui trahit. « Raison » et « trahison » se rapprochent pourtant paradoxalement, à la rime. C'est que les yeux, la flamme dans le regard et le désir sont irréductibles à une certaine parole de la raison. Peut-on tenir la philosophie de Platon pour une condamnation radicale de toute écriture ? La résolution du paradoxe initial (que les dialogues de Platon existent), donne le sens philosophique de l'écriture. À l'insuffisance de l'écriture, chez Platon, il faut en effet également opposer l'insuffisance de la parole. La pensée se définit chez Platon comme

« dialogue intérieur de l'âme avec elle-même, quand elle interroge et se répond » ; au dialogue, Platon retire la voix et l'intersubjectivité. À la parole, il faut également envisager de retirer sa transparence apparente (que révèlent ses effets), sa vérité proclamée (la parole donnée, la promesse), sa voix et son intersubjectivité.

Parole et écriture ne s'opposent pas de manière pertinente relativement à l'exigence de vérité. Une écriture réfléchissant sur la parole en révèle les ambiguïtés. L'écriture philosophique, théâtrale et poétique, par définition, recréent une parole, dans une exigence de vérité réinterprétée à chaque fois. Cette parole inédite est aussi par conséquent aux limites du modèle de la parole effective. C'est bien ce que montre la poésie, qui produit une langue à la limite de la langue. Il y a en ce sens une proximité avec la philosophie. Si le théâtre de Marivaux en reste à un langage conventionnel, il produit également un langage qui n'est plus celui de la convention et des différences de classes. Il force ainsi à envisager une rupture avec la parole conventionnelle, même si l'espoir de trouver enfin une vérité est peut-être finalement déçu.

La parole et l'image

JÉRÔME JARDRY

SUJET

Dans la *Première Leçon américaine*, Italo Calvino écrit à propos de l'écriture autobiographique : « Une seul héros est capable de trancher la tête de Méduse : Persée, qui prend son envol sur des sandales ailées ; Persée, qui ne tourne jamais les yeux vers le visage de la Gorgone, mais seulement vers son image reflétée dans le bouclier de bronze. En ce moment même, c'est Persée qui me soutient, alors que je me sentais déjà pris dans les mâchoires de pierre – comme chaque fois que je tente une évocation historico-autobiographique. Mieux vaut laisser mon discours s'élaborer à partir de la mythologie et de ses images. [...] En ce mythe, je suis aussitôt tenté de voir une allégorie du rapport entre le poète et le monde, une leçon de méthode pour qui se mêle d'écrire. » (*Légèreté*, Seuil, 2001, p. 21).

Ce qu'écrit Italo Calvino à propos de l'écriture autobiographique ne vaut-il finalement pas pour tout écrit, et l'impératif de légèreté n'est-il pas ce qui caractérise l'effet de la parole, contre l'écrit ? Vous examinerez cette question au regard des œuvres au programme.

PLAN

- **I. La tension constitutive, relative aux images : l'ambiguïté des œuvres**
- **II. La nécessité du recours à l'image, pour la vérité même : illusion et faux-semblants**
- **II. Le dépassement du mythe : parler, chanter**

Dans *Les Leçons américaines*, ce qu'Italo Calvino évoque à propos de l'écriture autobiographique vaut pour n'importe quelle écriture. En puisant dans la pesanteur du monde, l'écrit se fige comme par l'effet du regard de Méduse, et on ne peut ainsi se retourner ver soi ou vers le monde sans pétrifier toute chose. La parole ne s'oppose pas à l'écrit, parce qu'elle serait un langage oralisé, mais parce qu'elle assure la légèreté de la vie et qu'elle permet à l'écriture d'être autre chose qu'une puissance de pétrification. Dès lors la parole doit prendre les choses de manière indirecte, comme dans un miroir et faire de l'image sa seule grammaire. Pour pouvoir dire les choses telles qu'elles sont (sans les figer), il faudrait donc les regarder indirectement, par l'intermédiaire du faux-semblant, des illusions. Cette proposition ne va de soi et pourtant le *Phèdre* de Platon, *Les Fausses Confidences* de Marivaux et *Romances sans paroles* de Verlaine, conjuguent cette opposition entre lourdeur et légèreté, au profit d'un traitement de l'image qui détermine l'écriture de ces œuvres. Dans un premier temps, l'image est nécessairement un lieu de l'ambiguïté et toute image est un lieu de tensions. Ces ambiguïtés viennent, dans les œuvres de Platon, de Marivaux ou de Verlaine, de l'objet même qui est dépeint, le désir

ou l'amour. Le discours amoureux ne peut pas être un discours de vérité et ne peut être autre chose qu'un discours en images qui tour à tour prennent des sens différents. C'est l'amour et le désir qui, plus que tout autre objet, sont susceptibles de montrer en quoi toute image est puissance d'illusion. Mais ensuite, le recours à l'image vient d'une nécessité, pour la légèreté et pour la vérité. La folie et le délire sont les passages indirects qui permettent une vision plus authentique, contre les faux-semblants qui se donnent d'ordinaire pour vrais. C'est ainsi enfin cette inversion qu'il faut opérer dans la parole. L'image en elle-même n'est ni bonne ni mauvaise; c'est le poète qui est règle et impose un usage de l'image qui opère une critique de la parole : il s'agit autant de ménager des silences et de chanter pour trouver une méthode d'écriture.

Le discours amoureux ne peut pas être un discours de vérité. Or, parler et penser constituent une distinction qui exigerait celle entre un discours soucieux de ses effets, et un discours qui a une exigence de dire en vérité ce que sont les choses. C'est ce qui détermine le *lógos* chez Platon, par opposition au *mûthos* dans *Le Sophiste*. Ce passage finit d'accomplir une critique systématique de l'image dans la *République* par exemple. Et pourtant, force est de constater que Platon a plus que souvent recours aux images. Parfois s'impose en effet le recours à l'image : lorsque l'examen dialectique ne suffit pas à faire saisir la puissance d'une Forme (c'est le cas dans la *République* avec l'Idée du Bien). Il faut renoncer aux Formes lorsque les objets en question sont producteurs d'une multiplicité de représentations possibles : c'est le cas du monde, de la cité, des dieux, et du désir peut-être, qui dans le *Banquet* est l'objet de multiples discours contradictoires. Le *Phèdre* est par conséquent un dialogue très littéraire, où surabondent les images, mais non pas seulement parce que le désir ne se laisserait saisir que par des images, ce qui est sans doute discutable, mais parce que tout désir entraîne un délire, une *mania*. Et le désir est par nature porteur d'une tension et d'une ambivalence : porteur d'éloge ou de blâme, ce sont en fait les modes de discours qui s'imposent toujours, avec eux arrivant bien sûr un recours à l'image comme procédé rhétorique habituel. Le signal divin indique à Socrate qu'il est nécessaire de faire un nouveau discours :

« C'est donc pour moi, mon ami, une nécessité de me purifier. Il y a pour ceux qui commettent une faute en racontant un mythe, une antique purification, dont Homère ne s'est pas avisé, mais dont Stésichore a tenu compte… » (243a) : seule une « palinodie » va permettre de « recouvrer la vue ». Les discours précédents ont rendu aveugles Phèdre et Socrate, et la vue suppose qu'on reconnaisse le double sens de l'amour (et Érôs supporte tous les discours du *Banquet*), l'« œil double », « et mon âme et mon cœur en délires », comme le signale Verlaine, dans « Ariettes oubliées », II.

L'image permet donc une vivacité et une innovation dans l'écriture, et « L'art poétique » de Verlaine (« De la musique avant toute chose… ») indique la nécessité du recours au flou et à l'indécis :

Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'indécis au précis se joint.

La musique s'associe à la légèreté comme principe :

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée

Vers d'autres cieux à d'autres amours.

On retrouverait un platonisme de l'âme ailée qu'on retrouve dans le *Phèdre* et un hymne aux « délires ». Ce texte est à la fois un traité de la méthode, à la manière de Boileau, et un pastiche, désamorçant la tentation de prendre au pied de la lettre les règles proposées : Verlaine nie en effet lui-même la portée théorique de ce texte (dans *Critique des Poèmes saturniens*). Le flou et l'indécision se redoublent, dans les images au sein de l'écriture d'une part, et pour la valeur même de l'écriture d'autre part. Contre la légèreté du vers, la pétrification menace toujours l'écrit :

Et tout le reste est littérature.

La légèreté exige donc qu'on désamorce les écueils relatifs à l'écrit. Il y a bien une tension constitutive dans l'image, qui révèle à la fois les ambiguïtés de l'écrit et l'ouverture du sens que permet l'écriture.

La parole redouble le recours à l'image, et ses ambiguïtés. C'est ce que montrent les scènes du portrait dans *Les Fausses Confidences* : on ne l'a pas encore vu et on projette déjà le modèle :

Le Comte – … Vous n'avez pas vu le portrait.
Marton – N'importe, c'est tout comme si je l'avais vu. Je sais qui il regarde ; n'en scyez pas en peine.

scène 9

Le plus important n'est donc pas de qui le portrait est l'image, mais quelle image le spectateur voit dans le portrait qui risque bien de ne représenter en fait personne. Le portrait vaut d'ailleurs davantage pour lui-même en tant que peinture, plutôt qu'en tant qu'image. Le portrait a pourtant en même temps une fonction de révélation de l'amour de Dorante pour Araminte, et d'Araminte à elle-même. L'image est tout à la fois illusion et révélation, du coup révélation des ambiguïtés mêmes des modèles des images. C'est bien souvent le sens même du recours aux images chez Platon, et en particulier dans le *Phèdre* et dans le *Timée* : ce dernier dialogue est consacré à la « physique » de Platon. Du monde sensible, on ne peut parler qu'en image, même si par ailleurs c'est une image vraisemblable, une image fiable et raisonnable. Image et rhétorique chez Platon, la musique contre l'éloquence chez Verlaine (« Prends l'éloquence et tords-lui le cou ! », « L'art poétique »), le portrait et la parole chez Marivaux : les termes qui sont amenés à révéler une vérité, sont en même temps des lieux d'illusion, révélant à leur tour l'illusion généralisée. La parole ne vaut que comme parole indirecte, comme le montrait Italo Calvino : c'est seulement dans l'image et à la faveur d'un regard indirect, qu'on peut voir sans être pétrifié d'avoir croisé le regard de Méduse.

C'est pourquoi le recours à l'image est nécessaire. Un peu comme le portrait de Phédon, le portrait dans *Les Fausses Confidences* a une fonction de réminiscence pour l'accès à une vérité. Le portrait a d'ailleurs plus de vérité que n'importe quelle parole. Le portrait est une évocation également du peintre : Dorante devient un amant idéal, adorant Araminte en silence, alors que toute parole directe – « fausse confidence » – vise à flatter et à conquérir. Le recours à l'image est donc nécessaire pour dénoncer l'illusion constitutive à toute parole. Le détour par l'image est porteur de plus de vérité et de plus de vivacité qu'une parole directe. C'est par exemple le sens de l'esthétique de l'abbé Du Bos (*Réflexions sur la poésie et la peinture*, 1719) : tandis que la peinture utilise des signes naturels, la littérature ne fait naître que des « tableaux intérieurs », qui provoquent l'émotion, mais qui ont moins de vérité que les premiers. Il n'est pas certain d'une

part que cette analyse soit valable pour le portrait d'Araminte, dans la mesure où d'abord la ressemblance est certainement en partie lointaine et qu'ensuite, le portrait plus encore par ses effets que par la *mimèsis* qu'il met en œuvre. D'autre part, si aucune parole n'est jamais parole de vérité, le détour qu'elle peut mettre en œuvre révèle quelque chose de ce qu'elle vise : les faux-semblants et les illusions constitutives d'un réel qu'on prend pour référence d'une vérité adéquation.

Le délire apparaît donc non plus comme l'ambivalence constitutive de l'image et de la parole, mais comme la seule voie par laquelle on accède à la vérité de la situation. En fait dans le *Phèdre*, c'est ainsi en raison de la double nature du délire ou de la folie (*manic*) :

> *S'il était vrai, en effet, que la folie soit, dans tous les cas, un mal, ce serait bien parler. Mais le fait est que tous les biens les plus grands nous viennent d'une folie qui est, à coup sûr, un don divin.*
>
> 244a, traduction L. Brisson

Dans *Les Fausses Confidences*, Dubois insiste sur la folie de Dorante : « il est tombé fou », « il extravague d'amour », « il en a la cervelle brûlée », « il est comme perdu », « il perdit la raison », etc. Le délire est renforcé au théâtre parce qu'il n'y a pas de distance qui peut apparaître du point de vue du personnage, même si Madame Argante le traite de « fripon ». Si Dorante ne méconnaît pas l'enjeu financier de l'union qu'il envisage (« il t'est venu dans l'esprit de faire ma fortune », acte I, scène 2), le sentiment amoureux apparaîtrait comme prioritaire. L'hypothèse pourrait être envisagée pour le discours de Lysias : on peut tout à fait sous-entendre avec Socrate que Lysias est un amoureux qui se dissimile en cherchant à convaincre qu'il faut écarter les amants (les prétendants) à son profit à lui, qui dit ne pas aimer. Dans l'image et dans le délire, il y a ainsi une dimension indécidable : comment savoir quel jeu sont en train de jouer les parleurs ? L'aveu de Dorante est le coup décisif qui lui fait gagner la partie auprès d'Araminte, sans qu'on puisse décider si le coup était calculé ou non : sa sincérité, au regard d'Araminte, apparaît dans la révélation de sa duplicité.

C'est dans le texte poétique qu'apparaît d'autant plus l'exigence de l'effacement de la logique. Il s'agit d'abord dans le poème de chercher la sensation pure, plutôt que la rationalité d'un *lógos* (d'une parole). En outre, Verlaine décrit lui-même la séries « Paysages belges » comme une « série d'impressions vagues, tristes et gaies, avec un peu de pittoresque naïf » (*Lettre à Émile Brémont*, 5 octobre 1872, cité par Arnaud Bernadet, in *A. Bernadet commente Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Foliothèque, p. 150). « Walcourt » et « Charleroi » proposent une écriture qui entre en rupture avec les structures logiques habituelles : les vers de quatre syllabes rompent naturellement la structure propositionnelle ; « Walcourt » ne comporte aucune marque pronominale. La grammaire se fait lacunaire pour privilégier le rythme. L'image va donc au-delà d'un soutien à une rationalité potentiellement défaillante : elle va dans le sens d'un effacement de la rationalité, au profit de la sensation dans laquelle apparaît la vérité du désir et de l'amour, et une vérité du monde, dans son mouvement. La légèreté est une « méthode », mais ne peut pas être une rationalité figée. Elle laisse place au contraire à une incertitude qui n'est pas un sens manquant. Elle est au contraire une ouverture au sens même de la parole dont la vérité est dans la musique et dans le chant. Pour reprendre la phrase de Calvino, faut-il en rester à la mythologie, et séjourner dans l'image seule, ou bien peut-on comprendre qu'une rationalité est possible dans l'image (comme Platon le suggère par exemple dans le *Timée*) ?

Le recours à l'image et aux apparences a peut-être le sens d'une impossibilité d'atteindre une vérité. L'héritage classique de Marivaux est celui consistant à viser la distinction de l'être et de l'apparaître., l'apparence étant toujours brillante et séduisante, la réalité forcément décevante. Dans le *Cabinet du philosophe*, un voyageur acquiert le privilège d'entendre le « vrai langage » des hommes qui l'entourent. Il apparaît alors impossible qu'un vrai langage remplace le langage des conventions : « ma condition dans ce monde est de jouir, et non pas de connaître. Je sais en gros que les hommes sont faux ; que dans chaque homme il y en a deux, pour ainsi dire : l'un qui se montre, l'autre qui se cache ». Marivaux se qualifie lui-même de « peintre », et le recours à l'image ne permet pas un dépassement de l'illusion, parce que le seul monde des hommes est justement un monde de vanités et d'apparences. Les fonctions de la parole mettent en évidence ce jeu d'apparence, à travers les conventions.

La parole peut également être un lieu où serait possible un dépassement des apparences, depuis le plein de la parole. C'est le sens de la parole poétique et de la parole du mythe. La parole devient musique chez Verlaine. Le titre du recueil fait directement référence à Mendelssohn. En réponse à la « bonne chanson » le recueil aurait pu s'intituler « Mauvaise chanson » (*Lettre à Émile Blémont de décembre 1872*, *Correspondance générale*, p. 256). « Le reste est littérature », parce que la poésie est musique, ou rivalise avec la musique. L'écriture travaille à faire résonner des silences, par exemple avec le travail avec l'e muet. Ces « silences entendus » sont ceux du e avant un pluriel qui oblige à prononcer l'e muet : chuchotement (« des feuilles et des branches », « Green ») ou frisson glacé (« par ces bises aigres », « Ariettes oubliées »). « Je considère la musique par son essence comme impuissante à exprimer quoi que ce soit », disait Stravinsky (cité par R. de Candé dans sa Préface au *Dictionnaire de musique*, p. 5) : la musique en effet est à elle-même sa propre fin. Verlaine prétendrait utiliser cette impuissance qui devient une vertu : « *Romances sans paroles*, ainsi dénommées pour mieux exprimer le vrai vague et le manque de sens précis projetés ». La critique interne de la langue et de la parole relève d'une esthétique musicale dans laquelle Verlaine retrouve Rousseau de l'*Essai sur l'origine des langues* : si la musique rivalise avec la peinture, c'est qu'« elle ne représente pas directement les choses, mais excite dans l'âme le même mouvement qu'on éprouve en les voyant ».

Platon fait directement le lien entre philosophie et poésie : c'est le même art, celui des Muses. Cela ne signifie pas que la philosophie devrait absolument être artiste ; c'est qu'elle s'attache, ici chez Platon, ou chez d'autres, à montrer que le mode de l'image n'est pas en contradiction avec le rationnel. Dans *Vérité et mensonge au sens extramoral*, Nietzsche critique la position des concepts qui s'établissement par métaphore ; ils sont, autrement dit, des images dissimulées. Images et concepts résultent d'une même force mais le concept relève de l'« assimilation du non-semblable », c'est-à-dire omet le singulier, retire toutes les différences pour ne garder que l'identique. C'est la force rhétorique qui fait croire que le langage peut être un langage de vérité. « Trop menteurs sont les poètes » ; la phrase est de Nietzsche (*Ainsi parlait Zarathoustra*, II), mais elle pouvait être de Platon. Pourtant « Zarathoustra aussi est poète », et pour Nietzsche, Platon appartient à une époque où « on chantait et on balbutiait la dialectique, l'« art divin », comme dans le délire amoureux » (*Aurore*, V, §544). Dans la même veine, dans son « Essai d'autocritique », Nietzsche regrette, pour *La Naissance de la tragédie*, d'avoir parlé, et non chanté. Dans le même texte, Nietzsche se reproche d'avoir utilisé trop d'images. L'usage des images n'est pas un paradoxe, mais la reconnaissance de la nécessité de mettre fin à des images fausses, et dès lors elles opèrent comme critique interne de la parole même (pour ce rapprochement de

Platon et Nietzsche sur le traitement de l'image, je cite Monique Dixsaut : « Platon, Nietzsche et les images », *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, Settima serie, vol. 1, fasc. 2, Maggio-Augusto 2005).

La légèreté est un principe méthodologique qui a une fonction critique : tout regard littéraire, philosophique ou poétique qui se porte sur la réalité a tendance à se figer dans de fausses images. Le recours à l'image n'est pas un problème en soi, mais c'est l'usage qui en est fait. L'image a par contre l'avantage de porter un regard indirect sur le monde et sur la parole elle-même. Ainsi l'image, dans les œuvres de Platon, de Marivaux et de Verlaine, opère en vue d'une critique de la parole.

La parole entre la diction et la véridiction

LAHOUCINE EL MERABET

SUJET

D'après Charles Maurice de Talleyrand : « La parole a été donné à l'homme pour déguiser sa pensée. »

Vous réagirez à ce constat à la lumière de votre lecture des œuvres au programme.

PLAN

I. Les écarts de la parole : duperie et mensonge

II. Le souci de véridicité

III. De l'éthique à l'esthétique

Selon Aristote, l'homme est un être vivant possédant la parole et, à partir de ce constat, il est bien un animal politique. Et parce qu'il parle, il n'est pas simplement capable d'exprimer des sensations ou des sentiments, il peut aussi signifier des valeurs telles que le bien, le mal, le juste ou l'injuste. Mais, dès lors que ce vivant s'est découvert parlant, c'est l'efficacité de sa parole qui est en question. Dans ce sens, l'homme d'Etat et le diplomate français Charles Maurice de Talleyrand note paradoxalement : « La parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée ». Ce propos interroge le rapport éthique que l'homme entretient avec la langue : parler revient à assumer sa parole et à mettre en jeu la vérité qui n'est pas toujours déclarée. Il faut se demander dans ce qui suit dans quelle mesure l'acte de parole ou la diction par lesquels le sujet humain se constitue coïncide avec une *véridiction*, selon le terme de Michel Foucault. Autrement dit, il importe d'éclairer une certaine correspondance entre la parole et sa véridicité, précisément en fonction d'une référentialité à l'aune de laquelle se mesure le rapport de la langue à la réalité et à la vérité. En prenant appui sur Le *Phèdre* de Platon (370 av. J.-C.), Les *Fausses Confidences* de Marivaux (1737) et *Romances sans paroles* de Paul Verlaine (1874), nous nous appesantirons initialement sur l'idée que l'usage de la parole peut s'écarter de la pensée et flouer ainsi le rapport à la vérité, avant d'affirmer qu'un pacte éthique et politique entre en jeu, ce qui nécessite une adéquation à la réalité partagée ; nous nous pencherons finalement sur l'acte de parole tendant à se démettre de l'instrumentalisation et l'asservissement rationalisant et socialisant, et s'assignant une finalité hédonique, esthétique et thérapeutique.

Le problème survient lorsque l'on constate que la parole, dotée de modalités signifiantes et symbolisantes, peut tromper et faire prendre le faux pour le vrai, et ce à travers un jeu de tromperie, ainsi qu'un délire verbal, avec lesquels la vérité est loin d'être atteinte.

En effet, il faut noter que la parole est initialement destinée à remplir une fonction référentielle en vertu de laquelle elle doit mériter la confiance des membres de la communauté. Toutefois, il arrive que l'être humain qui en fait l'usage la dote d'un coefficient spécieux et trompeur. Le premier discours de Lysias dans *Phèdre* s'inscrit dans un jeu complexe de dissimulations emboîtées : le discours est déposé dans le secret de l'écriture selon la tradition du logographe ; le rouleau sur lequel le discours est écrit est dissimulé sous le manteau de Phèdre ; la voix de Lysias se dissimule sous la voix de Phèdre, lecteur du discours. Mais la plus évidente des dissimulations est celle de Lysias tenant derrière cette déclaration paradoxale d'indifférence amoureuse : je ne t'aime pas, c'est pourquoi tu dois m'aimer. Ce que Lysias dissimule c'est évidemment le désir amoureux qui l'aiguillonne et le pousse à parler. C'est d'ailleurs le même désir qui sous-tend les stratégies de Dubois et Dorante dans la comédie de Marivaux. Marton, après avoir compris que c'est Araminte qui est l'objet du portrait, se rend compte de sa méprise et des *silences* de Dorante à la fin de l'acte **I** : « Monsieur Rémy dit que son neveu m'aime, qu'il veut nous marier ensemble ; Dorante est présent ; et ne dit point non ; il refuse devant moi un très riche parti ; [...] J'ai pourtant mal conclu. J'y renonce... » C'est dire que la parole, aussi bien que le silence, est trompeuse. L'intensité du vécu intérieur et des sentiments peut justifier le leurre de la parole qui ne peut pas toujours obéir aux paramètres d'une communication authentique. La subjectivité des sentiments exprimés dans *Romances sans paroles* est anonyme et l'on peut aisément conclure à une détermination référentielle caractéristique du recueil et de la poésie verlainienne globalement. En témoigne par exemple cette mise à distance dans « Ariette » III, où l'on assiste au passage de « mon cœur » (vers 1) à « un cœur » (vers 7). On en retient que l'horizon d'attente du lecteur ne peut pas être satisfait, lorsque ce dernier ne se fie qu'à la fonction logique des mots qui peuvent même révéler un délire verbal et, partant, mental.

Dans ce sens, toujours dans son rapport à la réalité, le langage trahit les attitudes et met à nu les états d'âme. Dans la scène 14 de l'acte I du texte de Marivaux, Dubois espère faire naître le trouble, puis l'amour dans l'esprit d'Araminte, en attirant l'attention sur son intendant. Il le décrit comme fou d'amour : « extravague d'amour », « perdu », « fou », « égaré ». Ce récit fascinant aura un impact sur Araminte qui, lorsqu'elle apprend qu'elle est elle-même l'objet de cet amour, renoncera à renvoyer son intendant et verra naître en elle un trouble qui sera plus lisible dans les apartés et les didascalies de la fin du texte : « avec émotion », « émue » « toujours émue » ; « je n'ai guère plus d'assurance que lui », « je ne sais ce que je lui réponds ». Les propos sont symptomatiques d'une perturbation ostensiblement liée à l'indécision du personnage. Le dialogue de Platon peut se lire comme une recherche en généalogie, un pèlerinage aux sources de la parole. C'est le désir de plaire ou le désir d'aimer qui fait parler les homes. À l'origine de tout discours, se trouve l'élan qu'Eros a communiqué à l'homme, le délire divin de l'amour. Les trois discours qui se succèdent : le discours de Lysias, sa reprise par Socrate puis le discours de Socrate-Stésichore, sont les trois moments et les trios échelons d'une initiation amoureuse qui est aussi le cheminement ascendant de l'esprit jusqu'au principe qui lui donne la vie, mais aussi vers un **verbe** divin. D'où l'étroite relation entre le mythique et le philosophique ; et cette implication des personnages dans la trame amoureuse n'était pas sans effet sur le contenu des discours. À cet égard, Socrate a dit au sujet du premier discours de Lysias : « UN fait échappe à la plupart des hommes, c'est qu'ils ne savant pas, pour chaque chose, quelle en est l'essence ». Pour ce philosophe, Lysias voilait non seulement ses véritables intentions, mais aussi l'objet de son discours : il parlait de l'amour sans savoir de quoi il parlait. C'est justement cette ignorance qui doit retenir notre attention dans le recueil de Verlaine, où les allusions et les esquisses

tiennent lieu de procédés propres à révéler un bruissement intérieur projeté dans la nature. Les *Correspondances* baudelairiennes sont à invoquer ici et permettent de lire dans les « Ariettes oubliées », III) l'expression d'une peine qui ne peut s'expliquer « s'ennuie » « sans raison » et qui, de par cette opacité, appelle un dérivatif naturel plus compréhensible : « le bruit doux de la pluie » a glissé vers « le chant de la pluie ». D'autre part, les deux vocables « bruit » et « chant » représentent deux modulations de la parole humaine qui ne peut choisir de chanter que suite à la perte des jalons et du Sens.

Par ailleurs, dans le cadre de la propension de l'homme à accorder à son discours une signification précise et une efficacité particulière, il faut soulever ici l'aspect pratique de l'art oratoire. Dans le dialogue de Platon, toute la question est de savoir à quoi sert la parole, et si parler revient à dire vrai ou à persuader. C'est plutôt la deuxième réponse qui intéresse le jeune Phèdre : « j'ai entendu dire, mon cher Socrate, qu'il n'était pas nécessaire au future orateur de connaître ce qui est réellement juste, mais ce qui semble juste [...] car c'est de la vraisemblance, non de la vérité que sort la persuasion » On peut saisir ici l'approche sophiste de la réalité des discours qui doivent s'efforcer de séduire, de subjuguer et de « nourrir les âmes » d'une parole efficace. Cette efficacité ne peut être obtenue que par le biais des stratégies que le rhéteur ou l'homme en général déploie dans ses actes de parole. La finalité première que la comédie de Marivaux semble s'assigner consiste à explorer les ressources du langage avec la conviction propre à Gorgias que le discours est un tyran. Entendons que l'on peut travestir la réalité et farder la vérité par le truchement de la parole et de ses artifices qui ne peuvent manquer d'efficacité sur le récepteur de l'acte de parole. Dans la première déclaration de Dorante à l'acte II scène 15, Araminte l'amène à s'approcher d'un aveu : elle pointe ce qu'il y a de bizarre à vouloir rester dans cette maison alors qu'il est transi d'amour : « Il y a quelque chose d'incompréhensible en tout ceci ! Voyez-vous soupe nt la personne que vous aimez ? ». Elle se fait la voix de la raison et de l'honnêteté apparente. En fait, elle feint l'ignorance et l'étonnement alors qu'elle est déjà instruite des sentiments de Dorante. Dans toute la scène, elle joue son rôle en se déguisant conformément à une vraisemblance savamment réussie. C'est une manière de s'effacer et d'arborer autant d'indices par lesquels l'on pourrait dérouter et étonner. La gageure de Verlaine est à saisir dans ce sens, d'autant qu'il cherche à débarrasser un chant poétique de paroles étrangères à la musique ; en particulier de paroles sur soi : l'anecdotique et le personnel sont condamnés. Lisons dans le sens de cette visée le recours au pronom indéfini « on » où les instances du discours poétique se condensent (Cf Charleroi, *Malines*). La même lecture peut être faite de ce questionnement sur l'identité des voix dans « Ariette » I, de « cette âme qui se lamente », « la mienne ? », « la tienne ? ». Tout relève du faux-semblant, de l'allusif et du tangentiel : *l'indécis se joint au précis.*

On aura vu que selon l'affirmation de Talleyrand, la parole voile plus qu'elle ne dévoile, à travers des potentialités qu'elle recèle et qui lui permettent d'éluder, d'occulter et de tromper. Toutefois, elle ne peut déroger a la fonction initiale qui est la sienne et qui consiste d'après Hegel à « donner à la pensée son existence la plus haute et la plus vraie ».

Le dépassement de la rhétorique vers la dialectique ou l'art de bien parler dans le texte de Platon permet de saisir la thèse de Socrate et de son disciple. Les deux premiers discours, celui de Lysias et de celui de Socrate, sont « tous deux d'une sottise naïvement cocasse : bien qu'ils ne disent rien de sensé ni de vrai, ils prennent de grands airs comme s'ils valaient quelque chose ». Force est de trouver une autre force au discours, que Socrate situe dans la dialectique

qui permet de savoir de quoi on parle. Socrate répond ainsi à Phèdre : « Si la nature t'a donné le don de la parole ; tu deviendras un orateur illustre en y ajoutant la science et l'exercice ». Ce qui revient à dire que l'art oratoire sans contenu véridique perd toute authenticité. Concernant *Les Fausses Confidences*, précisons que les confidences en question ne sont pas à proprement parler mensongères : l'adjectif « fausses » ne signifie pas ici le contraire du vrai. La fausseté ne réside pas dans le fond, mais dans la manière de le dire, dans l'intention, dans le choix du moment... Dans l'acte I, scène 14, lorsque Dubois révèle à Araminte que Dorante l'aime passionnément, lui raconte comment cette passion est née, lui indique qu'elle ne doit pas s'attendre à un aveu, et lui révèle qu'il plaît à d'autres femmes qui vont jusqu'à le poursuivre, les informations qu'il transmet ne sont pas inexactes, contrairement à d'autres confidences faites par d'autres personnages, qui, elles, sont vraiment fausses. C'est dans ce même ordre d'idées que l'on peut évoquer le texte de Verlaine qui ne peut résister à la tentation de se raconter. Si certains poèmes sont simplement allusifs (« Ariette » VII : « Ô triste, triste était mon âme/À cause d'une femme »), d'autres sont plus explicites, comme « Child Wife » (life = épouse = Mathilde) ou encore « A poor Young Shepherd ».

D'autre part, l'usage de la parole s'inscrit dans un système de règles et de normes, c'est-à-dire de schèmes normatifs comportementaux inhérents à la société. C'est ce qui fonde aussi sa rationalité. Tout commence dans le dialogue de Platon par une promenade qui suit le fil de l'eau. Socrate et Phèdre avancent pieds nus dans le fleuve Ilissos, s'aventurant hors les murs, ce qui n'est pas familier à Socrate, homme de la cite et non de la nature. C'est la mise à l'épreuve du logos par le muthos, du moment que le texte procède d'un dévoiement qui porte le philosophe loin de la cité au sein d'une nature hantée par les dieux : Pan, Borée... On en comprend en creux qu'au sein de la société, c'est le logos qui prime et la parole est à cet égard déterminante. Madame Argante dans l'acte III, scène 6 des *Fausses Confidences* explique sans ambages les sentiments et se prononce on ne peut plus clairement sur ce qui a été longtemps tu : « J'entends qu'il est amoureux de vous, *en bon français*, qu'il est ce qu'*on* appelle amoureux, qu'il soupire pour vous, que vous êtes l'objet secret de sa tendresse. » L'expression « bon français » associée au pronom « on » réfère à une *vox populi* qui a comme outil de communication un système normatif contraignant. C'est précisément à ces servitudes sociales et langagières que Paul Verlaine cherche à se soustraire dans sa poétique symboliste réfractaire et rebelle à toute sujétion À en croire Octave Nodal « Jusqu'à Verlaine, aucune parole n'avait perdu à ce point sa valeur d'expression logique ; aucune non plus ne s'était ainsi approchée de ce centre mystérieux où cessant de dire les choses et notre culture, elle devient ce lieu sans mémoire dont seuls la musique et le songe prennent désormais possession ».

Néanmoins, cette tendance à s'abstraire du carcan du logos et des pesanteurs sociales ne peut tarder à céder la place a la tentation de transmettre des significations fondées à travers la parole. Dans « Birds in the night », la propension à s'analyser et à se raconteur se laisse aisément remarquer : le poème est tout entier consacré à Mathilde et évoque, en particulier, les retrouvailles à Bruxelles. C'est le retour d'une intériorité si longtemps refoulée. Ainsi, le poète ne renonce pas à construire dans son recueil une image de soi,. Mais, il y dose savamment le dit et le non-dit. Marivaux, quant à lui, orchestre bien des complots et des manipulations pour révéler finalement des sentiments qui doivent ensuite se construire sur l'honnêteté. Celle-ci est reconnue par Araminte « vous êtes le plus honnête homme du monde », qui se livre a une justification de l'attitude de Dorante, en vue des principes universels : « Il est permis à un amant de chercher les moyens de plaire, et on doit lui pardonner lorsqu'il a réussi ». On en

retient que lorsque la vérité est finalement atteinte, les mensonges, les méprises et les silences d'antan restent superfétatoires. Parménide d'Elée a très exactement circonscrit l'empire rhétorique lorsqu'il opposait la voie de la vérité à la voie de l'opinion, « Où il n'est rien qui soit vrai ni digne de crédit. » Le dialogue de Platon s'inscrit dans ce sillage et affirme que la rhétorique est dangereuse quand elle n'est pas régie par le souci du vrai, et l'amour est funeste quand il n'élève pas : « Pour qu'un discours soit parfait, il faut qu'il ait pour fondement la vérité touchant la question qu'on veut traiter ». Socrate, de mythes en discours, dessine ainsi les contours de l'essence de l'âme et trace la voie d'une parole authentique et véridique, celle de la dialectique, qui jetterait les bases d'une rhétorique philosophique.

Il ressort de ce qui précède que la parole est mise en œuvre conformément au rapport à la réalité sociale et a ses canons. À l'instar de la langue et de ses normes, l'investissement de la parole au sein de la société est mû par des contraintes, mais aussi par des latitudes. Face à ces pesanteurs, c'est plutôt vers un pôle jouissif, esthétique et thérapeutique que le discours est orienté.

Pierre Bourdieu, dans son enquête sociologique sur *ce que parler veut dire*, précise que la parole est un capital linguistique par le biais duquel celui qui parle définit sa place dans la cite, la vérité dans l'esprit et l'harmonie dans la cite. Il s'agit d « extérioriser une intériorité et d'intérioriser une extériorité » selon les termes de ce sociologue qui a montré également que par la prise de la parole s'exerce une violence symbolique par laquelle le sujet parlant tend à dominer, voire à jouir d'une autorité imposée. On en veut pour exemple dans notre corpus, le désir irrésistible qui a conduit « l'amoureux des discours » qu'est Socrate, à céder au châtiment dont Phèdre le menace : le sevrer de discours et le priver à tout jamais de son droit à la parole : « Je jure en effet par ce platane que si tu ne prononces pas un discours devant, jamais plus je ne te déclamerai ni ne te ferai connaître le discours de qui que ce soit. » Le propos est nettement significatif du plaisir dont on ne peut jamais se défaire quand il s'agit de prendre la parole où de l'écouter. C'est ce dont le poète symboliste est pleinement conscient, lui qui semble partager la célèbre devise de Rimbaud, « la sorcellerie évocatoire » dont la poésie doit se charger. L'ariette exploitée par le poète est d'abord l'un des motifs de la thématique musicale qui parsème le recueil et donne à lire que la vacuité du moi et l'incertitude d'un intérieur fêlé peuvent être prises en charge par une scansion de nature a offrir un exutoire au « poète maudit » : « Un air bien vieux, bien faible et bien charmant (Ariette). La jouissance est explicite et peut évoquer les Cigales de Platon, qui concourent à corroborer l'idée que le chant est là pour bien dédommager et exalter une sensibilité maladive. Il n'en va pas autrement pour Mme Argante, le personnage de Marivaux, lorsqu'elle veut 'imposer silence » à Rémy qui l'importune ; celui-ci interprète l'expression comme une volonté de le réduire au silence en tant que procureur, d'où cette réponse : « savez-vous qu'il y a cinquante ans que je parle ? » C'est dire que la parole est coextensive à la vie et demeure intimement liée aux fonctions vitales qui déterminent le sujet parlant.

Outre cette jouissance dont il est difficile de sevrer l'homme, la tendance à esthétiser la parole mérite de retenir l'attention. Lorsque Socrate énonce que « tout discours doit être constitué comme un être vivant, avec un corps qui lui appartienne en propre, de façon qu'il ne soit ni sans tête ni sans pieds, mais qu'il possède un milieu et des extrémités rédigées pour qu'elles conviennent l'une avec l'autre, et avec le tout », il pointe un principe rhétorique qui met en parallèle l'harmonie qui appartient à la beauté et l'unité organique de l'être vivant. Ce principe deviendra le lieu commun de la beauté qu'elle soit oratoire, musicale ou plastique. Cette

insistance socratique sur la beauté du discours peut bien faire penser au portrait en question dans La comédie de Marivaux. Les discours échangés entre Socrate et Phèdre, aussi bien que ce portrait, ont constitué un véritable miroir des âmes qui s'y reconnaissent. Si Marton perçoit à sa façon une image qui n'est pas la sienne, c'est parce qu'elle a perçu des paroles que seuls les amoureux peuvent déchiffrer. *Le Colloque sentimental* (dernier poème des *Fêtes Galantes* de Verlaine) montre bien que les paroles des amants ne sont pas accessibles au commun des mortels : « Et l'on entend à peine leur parole » ; « La nuit seule entendit leur parole ». Si de l'aspect esthétique de la parole qu'il s'agit ici, force est de préciser que cette dernière se perçoit à travers le prisme d'une sensibilité individuelle dont la vision de la beauté dépend étroitement.

En outre, c'est précisément en relation avec l'efficacité de la parole, voire de sa charge thérapeutique ou cathartique, que Platon fait le procès de l'écriture à travers le mythe de Theuth, en faveur d'une parole vive. Celle-ci peut d'après Socrate transmettre un savoir qui s'écrit directement sur l'âme. Elle n'est pas chose morte, mais vivant échange de dialogue oral, capable de se défendre lui-même et de répondre aux questions qui lui sont posées. L'écriture déforme et tue, tandis que la parole revigore et anime les âmes. Signalons à cet égard le sortilège de la parole et son effet séducteur, mais aussi l'ambiguïté de cet effet. Le mot *Pharmakon*, désignant aussi bien le remède que le poison, peut être pertinemment invoqué ici, d'autant qu'il permet de saisir l'ambivalence de la faculté de parler. Socrate s'était voilé le visage pour se lancer dans un discours à la manière de Lysias, comme s'il craignait quelqu'effet maléfique. Le second discours, sa palinodie, il le prononce le visage découvert. Ce n'est pourtant pas en son nom propre qu'il prend la parole mais au nom du poète Stésichore, qui fut aveuglé par Aphrodite pour avoir médit d'Hélène et qui, pour recouvrer la vue, dut prononcer sa palinodie, un nouveau discours qui détruit le précédent. La parole est décidément un remède et un poison, ce qui peut être bien illustré par l'allégorie des deux chevaux de l'attelage ailé développé par Socrate. Nul besoin d'insister ici sur l'effet des mots par lesquels Dorante déclare la vérité de sa passion dans l'avant-dernière scène de la pièce : « Dans tout ce qui s'est passé chez vous, il n'y a rien de vrai que ma passion qui est infinie, et que le portrait que j'ai fait ». Par ces mots, Dorante rend à Araminte sa liberté, au terme d'un parcours qui a fait voir l'émergence progressive à la conscience du sentiment amoureux. C'est d'ailleurs sur ce mode qu'opère aussi la poésie verlainienne qui dénoue les liens de la syntaxe et multiplie les exclamations au détriment d'une phrase structurée, pour laisser passer les impressions et les sensations au fur et à mesure qu'elles surgissent de la conscience. *Walcourt* et *Charleroi* sont dans ce sens deux poèmes significatifs. Tout cela porte à dire qu'une thérapie peut bien être assumée par les mots dont la teneur est hautement performative.

Au terme de ce parcours analytique, il sied de récapituler que la parole dans sa mise en œuvre individuelle procède à des simulacres visant a occulter une pensée intérieure. Néanmoins, la fonction référentielle demeure prépondérante et scelle une action substantiellement sociale et rationalisante. Outre la véridiction et le mensonge par lesquels la parole s'ancre dans la société, le sujet parlant peut aussi tirer de la parole une délectation esthétique et curative. Quelqu'usage que l'homme fasse de la parole, on est amené à dire que l'homme, avant de devenir *homo sapiens*, il faut qu'il ait été *homo iustus*, l'homme du serment juste. Pour autant, l'on ne doit pas oublier que selon Pierre Corneille « Le menteur est toujours prodigue de serments ».

Paroles d'amour, amour de la parole

CHARLOTTE SIMONIN

SUJET

Honoré de Balzac aurait affirmé dans sa *Physiologie du Mariage* (1829) : « Parler d'amour, c'est faire l'amour ». Dans quelle mesure cette affirmation éclaire-t-elle les trois œuvres au programme ?

PLAN

I. La parole amoureuse comme préparation, affirmation et réitération de l'amour

II. Une parole amoureuse, toutefois, dont l'expression n'est pas forcément verbale

III. Une parole amoureuse, enfin, qui peut servir de consolation ou de remède à l'amour, le sublimant à travers la création esthétique

Dans le *Dom Juan* de Molière (1665), le héros déclare à la jeune paysanne qu'il vient de rencontrer au bord de la mer : « [...] car enfin, belle Charlotte, je vous aime de tout mon cœur, et il ne tiendra qu'à vous que je vous arrache de ce misérable lieu, et ne vous mette dans l'état où vous méritez d'être ; cet amour est bien prompt sans doute ; mais quoi, c'est un effet, Charlotte, de votre grande beauté, et l'on vous aime autant en un quart d'heure, qu'on ferait une autre en six mois ». À quoi elle rétorque : « Aussi, vrai, Monsieur, je ne sais comment faire quand vous parlez, ce que vous dites me fait aise, et j'aurais toutes les envies du monde, de vous croire ; mais on m'a toujours dit qu'il ne faut jamais croire les Monsieux, et que vous autres courtisans êtes des enjôleux, qui ne songez qu'à abuser les filles » (acte I, scène 2). La jeune fille, quoique troublée, peut-être même déjà un peu séduite, reste lucide ; mise en garde, justement, par la *vox populi*, elle veille à ne pas se laisser ensorceler trop vite par les mots doux du grand seigneur. Si Dom Juan séduit tant de femmes, c'est en effet autant, sinon davantage, par le charme de sa parole que par sa prestance et sa beauté. Dès l'ouverture de la pièce, alors qu'il avait défendu sa conduite par une longue tirade s'achevant par une hyperbole épique – « Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs, je me sens un cœur à aimer toute la terre ; et comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses » –, son valet Sganarelle avait constaté : « Vertu de ma vie, comme vous débitez ; il semble que vous avez appris cela par cœur, et vous parlez tout comme un livre ». C'est bien avec ses mots que Dom Juan emporte et l'adhésion, et les cœurs. En témoignent d'ailleurs, dans le langage moderne, l'antonomase un « dom juan » et des expressions telles que « beau

parleur », « enjôleur », qui lient toutes, en effet, capacité à séduire et habileté rhétorique, toujours au masculin d'ailleurs, comme si une femme ne pouvait ou ne devait pas parler d'amour, mais ceci est un autre problème...

Un siècle et demi plus tard, Honoré de Balzac aurait affirmé dans sa *Physiologie du Mariage* (1829) : « Parler d'amour, c'est faire l'amour ». Le créateur de la gigantesque fresque de la *Comédie Humaine*, auteur prolifique de plus d'une centaine d'œuvres (plus de quatre-vingt-dix romans et nouvelles, trente contes, cinq pièces de théâtre...), s'est beaucoup intéressé à l'amour, au couple et à la destinée féminine au XIXe siècle, avec un regard plein de lucidité et souvent empreint de féminisme, dans des œuvres comme *La Femme de Trente ans* ou *Eugénie Grandet*. Lorsqu'il publie sa *Physiologie du Mariage*, qui sera plus tard rattachée à la section des « Etudes analytiques » de la *Comédie Humaine*, Balzac a trente ans ; auteur pourtant bien jeune, il porte déjà un regard d'ethnologue aguerri sur ses congénères. Dans ce passage, il pose, de façon quelque peu provocatrice, comme synonymes, avec la tournure présentative « C'est », la parole amoureuse, et l'acte sexuel lui-même. Cette équivalence peut paraître, sinon absurde, du moins étrange puisqu'elle établit une équivalence entre de l'abstrait, c'est-à-dire des paroles, et une action, des gestes concrets, quoique leur différence fondamentale de nature rende ontologiquement impossible cette assimilation. Cependant, le romancier s'exprime avec autorité, de façon assertive, employant des infinitifs présents à valeur englobante, ainsi qu'un présent de vérité générale, sans paraître laisser place à la contradiction.

Ce paradoxe invite à étudier davantage cette affirmation dans ses implicites comme dans ses flous. Ainsi, Balzac ne précise pas à qui ce « parler d'amour » s'adresse ; veut-il donc dire parler d'amour à celui ou celle que l'on aime, ou en parler à un, des, tiers indifférent(s) ? Deux sens différents se dégageraient alors, selon le destinataire ; dans le premier cas, où la parole amoureuse s'échangerait entre deux personnes attirées l'une par l'autre, elle serait un substitut, une préparation, une sorte de jeu – comme le marivaudage – du désir, un prélude au couple. Dans le second, cette parole viserait un destinataire neutre, soit parce non amoureux et non aimé, soit parce qu'auditoire, plus nombreux, plus lointain, et les implications émotionnelles, morales et esthétiques seraient alors bien différentes. D'ailleurs, dans ce dernier cas, ce destinataire vague peut aussi être le public pour lequel l'auteur écrit et « parler d'amour » pourrait s'entendre au sens plus général d'écrire sur l'amour. En outre, lorsque Balzac utilise l'expression « parler d'amour », il peut signifier parler d'un amour précis, singulier, ou parler de l'amour en général, de façon abstraite, de l'Amour avec une majuscule. Enfin, pour achever cette analyse de l'expression « parler d'amour », *a priori* évidente, mais non pas si limpide au finale, puisque le destinataire, et le sujet, peuvent recouvrer différentes acceptions, le verbe « parler » lui-même mérite plus ample attention : le langage n'est pas forcément verbal, et l'amour peut s'exprimer par le corps, par son trouble, ses gestes ou encore par le don ou l'échange d'objets. Attardons-nous pour conclure sur l'expression « faire l'amour », là encore plus polysémique qu'il n'y appert. Dans son *Robert historique de la langue français*, Alain Rey remarque, à propos du terme « amour », que la relation entre valeurs courtoises et valeurs érotiques explicites est marquée dans la phraséologie, par exemple avec l'ambiguïté fondamentale de l'expression « faire l'amour » (à quelqu'un) ; elle signifie « courtiser », sens encore normal dans l'usage classique, aux XVIIe et XVIIIe siècles, mais qui est concurrencé par la valeur érotique physique « accomplir l'acte sexuel avec quelqu'un », emploi attesté depuis 1622, qui ne l'emporte nettement qu'au XIXe siècle. Ecrivant justement au début du XIXe siècle, très cultivé, féru de littérature classique, Balzac connaît donc certainement le sens originel de l'expression, et s'en amuse, un peu comme d'une catachrèse qu'il

resémantiserait, c'est-à-dire en reprenant, en décomposant l'expression pour en retrouver tout le sens : « faire l'amour » désignerait bien l'acte sexuel mais aussi serait alors aussi véritablement créer l'amour, le construire. *De facto*, cette citation, qui pouvait sembler restrictive pour envisager le thème de la parole car l'abordant sous l'angle exclusif de la parole d'amour, offre bien un grand nombre de pistes de réflexions fructueuses puisque l'amour est bien thème essentiel des trois œuvres, où la parole est toujours parole d'amour et parole sur l'amour.

L'expression de l'amour est-elle une préparation, un épanouissement ou un substitut, un remède à celui-ci ? Nous verrons dans une première partie, pour aller dans le sens de la proposition de Balzac, que parler, de tout et même de n'importe quoi mais plus précisément d'amour, c'est construire le lien amoureux et érotique, l'affermir. Nous compléterons dans une seconde partie la proposition de Balzac, en remarquant que l'on peut parler autrement qu'avec des mots. Enfin, dans une troisième partie, nous considérerons la parole amoureuse non pas comme préparatoire à l'amour, mais plutôt comme un remède ou un substitut à celui-ci, y compris dans le plaisir de la création esthétique. Notre réflexion s'appuiera sur les trois œuvres au programme, le *Phèdre* de Platon, la comédie en trois actes *Les Fausses Confidences* de Marivaux, et le recueil de poèmes *Romances sans Paroles* de Paul Verlaine.

*

Pour avérer l'affirmation d'Honoré de Balzac selon laquelle « parler d'amour, c'est faire l'amour », nous allons, dans cette première partie, montrer, en considérant plus spécifiquement deux personnes éprises l'une de l'autre, que les paroles échangées contribuent en effet à révéler, affirmer, ou entretenir l'amour, c'est-à-dire bien à « faire l'amour », au sens de le créer et le construire.

Tout d'abord, même lorsqu'il s'agit de tout autre chose que d'amour, de sujets neutres ou codifiés socialement, deux amoureux apprécient de se parler et de s'entretenir ; « parler », fût-ce de tout autre chose que d'amour avec celui ou celle ou celle que l'on aime, c'est déjà un peu lui faire l'amour. Ainsi, à plusieurs reprises, dans *Les Fausses Confidences*, lorsque Dorante dialogue avec Araminte, qu'il se présente brièvement à elle (acte I, scène 7), qu'il évoque l'issue favorable ou défavorable du procès de la jeune veuve contre le Comte (acte II, scène 1) ou l'argent qu'un fermier lui a remis pour elle (acte III, scène 12), il ne parle certes pas directement de sentiments, mais il parle avec celle qu'il aime, ce qui est déjà beaucoup. Surtout, la parole de l'amoureux est éminemment obsessionnelle, et, derrière les considérations pratiques et économiques, les échanges de banalités quotidiennes, tout dans le discours de Dorante ramène à sa passion. Chaque parole dite devant Araminte, en somme, est clairement amoureuse pour qui veut bien, à commencer par elle-même bien sûr, se soucier de l'entendre : rappeler son statut et son niveau d'études (« mon père était avocat et je pourrais l'être moi-même » (acte I, scène 7)), c'est souligner tout ce à quoi il renonce pour « l'honneur de servir une dame telle qu'[elle] », la défendre dans son procès, c'est lui être utile, mais surtout rendre inutile son éventuel mariage avec le Comte (acte II, scène 1), etc. De même, dans le *Phèdre*, Socrate apprécie particulièrement la compagnie du jeune et brillant Phèdre, et ce, quel que soit le sujet de conversation qui doive être abordé : « Comment donc ? Ne crois-tu pas qu'au récit de vos occupations, à toi et à Lysias, j'attache « plus d'importance qu'aux affaires », comme dit Pindare ? » (227b). Pour autant, il goûtera particulièrement le fait que l'entretien de Phèdre et de Lysias « concern[e] [...] l'amour » (227c). Ainsi toute parole dans nos œuvres apparaît bien comme menant, fût-ce par des voies détournées, à l'amour.

Mais les amoureux aiment à parler explicitement de leur amour. Verlaine les raille gentiment : « Les donneurs de sérénades/Et les belles écouteuses/Echangent des propos fades/Sous les ramures chanteuses » (« Mandoline », in *Fêtes galantes*). Pour autant, il n'hésite pas à se glisser dans la troupe libertine des promeneurs galants : « Trompeurs exquis et coquettes charmantes,/Cœurs tendres, mais affranchis du serment,/Nous devisons délicieusement » (« À la Promenade », in *Fêtes galantes*). Chez Platon, la contagion de la « vague de désir » entre l'éraste et l'éromène, comme entre Zeus et Ganymède, naît aussi de la fréquentation quotidienne et de la discussion : « Or une fois qu'il l'a admis et que sa conversation et sa fréquentation ont été acceptées, du fait de la proximité, la bienveillance de l'amoureux trouble profondément l'aimé, et il comprend que la part d'affection que tous ses autres amis et proches lui dispensent n'est rien comparée à celle de son ami possédé par le dieu » (255b). Si l'on prend l'expression « faire l'amour » au sens de l'Ancien Régime, c'est-à-dire de « courtiser », l'affirmation de Balzac revêt un caractère presque pléonastique : c'est en effet par la parole, et exclusivement par la parole, que se fait la cour – que se fait l'amour – dans la France des XVIIIe et XIXe siècles où il ne saurait être question de relations sexuelles légitimes hors des liens du mariage pour Araminte et Dorante comme pour Mathilde Mauté et Paul Verlaine : la relation entre hommes se révélant à part tant à cause paradoxalement de son caractère culturel dans la Grèce Antique que de sa nature hors-la-loi dans la France du XIXe siècle.

Mais lorsque l'amour est déclaré, que les amoureux sont amants, mariés ou sur le point de l'être, parler d'amour peut devenir une activité plus franchement érotique. Dans *La Double Inconstance*, Marivaux s'amuse de l'ambiguïté de l'expression « faire l'amour », comprise à la fois comme conter fleurette, faire la cour, et comme relations sexuelles. Flaminia, équivalent au féminin du Dubois des *Fausses Confidences*, maîtresse du jeu, s'est chargée d'une part d'aider le Prince, qui se fait passer pour un simple officier, à conquérir Silvia et d'autre part d'amener la jeune fille et son promis à se séparer. Flaminia elle-même, troublée par Arlequin dans l'exercice de son stratagème, déclare rêveusement : « En vérité, le Prince a raison ; ces petites personnes-là font l'amour d'une manière à ne pouvoir y résister » (acte III, scène 8). Chez Verlaine, discussions et extases amoureuses, paroles, petites et grandes morts, se mêlent inextricablement : « Parmi l'étreinte des brises,/C'est, vers les ramures grises,/Le chœur des petites voix./Ô le frêle et frais murmure !/Cela gazouille et susurre,/Cela ressemble au cri doux/Que l'herbe agitée expire.../ Tu dirais, sous l'eau qui vire,/Le roulis sourd des cailloux » (*Romances sans paroles*, « Ariettes oubliées », I).

Nous avons donc vu que la parole, entre deux personnes qui s'aiment, peut aussi bien révéler l'amour, que le nourrir ou encore l'exalter. Une célèbre chanson, écrite et composée en 1930 par Jean Lenoir, et interprétée d'abord par Lucienne Boyer, puis reprise entre autres par Juliette Gréco, Sacha Distel, Marie Laforêt, Dalida, Serge Reggiani, Tino Rossi et Nana Mouskouri, réclame mi-cynique, mi-romantique son content de mots doux : « Parlez-moi d'amour/Redites-moi des choses tendres/Votre beau discours/Mon cœur n'est pas las de l'entendre/Pourvu que toujours/ Vous répétiez ces mots suprêmes/Je vous aime/Vous savez bien/Que dans le fond je n'en crois rien/Mais cependant je veux encore/Écouter ces mots que j'adore/Votre voix aux sons caressants/ Qui les murmure en frémissant/Me berce de sa belle histoire/Et malgré moi je veux y croire [...] ». La parole d'amour, fût-elle mensongère, serait le plus puissant des philtres aphrodisiaques...

*

Nous avons d'abord envisagé l'affirmation de Balzac « parler d'amour, c'est faire l'amour », comme se rapportant à un langage verbal, suivant l'acception la plus évidente de « parler ».

Dans cette deuxième partie, nous allons continuer à avérer cette affirmation mais en considérant que le parler amoureux peut, paradoxalement, être silencieux, s'exprimant par le corps ou le truchement d'objets.

Le corps revêt une importance extrême dans le cadre amoureux, puisque c'est lui qui suscite le coup de foudre. Dans *Les Fausses Confidences*, Dubois, qui exagère sans doute son propos, rapporte à une Araminte mi-confuse mi-ravie la surprise de l'amour qu'a connue Dorante, l'apercevant un jour dans la rue à Paris : « Hélas ! Madame, ce fut un jour que vous sortîtes de l'Opéra, qu'il perdit la raison ; c'était un vendredi, je m'en ressouviens ; oui, un vendredi ; il vous vit descendre l'escalier, à ce qu'il me raconta, et vous suivit jusqu'à votre carrosse ; il avait demandé votre nom, et je le trouvai qui était comme extasié ; il ne remuait plus » (acte I, scène 14). Symétriquement, Dorante est un séduisant jeune homme, et toutes les femmes de la pièce le soulignent, de Marton répondant en riant à M. Rémy :« Eh bien ! ce neveu-là est bon à montrer ; il ne dépare point la famille » (acte I, scène 4) à Araminte s'inquiétant « Il a si bonne mine pour un intendant, que je me fais quelque scrupule de le prendre ; n'en dira-t-on rien ? » (acte I, scène 6) en passant par Madame Argante méfiante : « Il est bien jeune [...] Est-ce là la figure d'un intendant ? Il n'en a non plus l'air... » (acte I, scène 10). Il n'est pas jusqu'aux hommes qui ne remarquent cette prestance et cette beauté, de Dubois assurant : « Votre bonne mine est un Pérou ! » (acte I, 2) au comte constatant : « Il a bonne mine, en effet, et n'a pas trop l'air de ce qu'il est » (acte II, scène 4). Point n'est besoin de mots quand le corps parle aussi clair. Les critiques qui reprochent au marivaudage de n'être que métaphysique, toiles d'araignée et autres œufs de mouches, lisent de façon bien réductrice l'œuvre de Marivaux, qui insiste toujours au contraire sur l'importance, l'omniprésence du corps, et du désir, dans la relation amoureuse. Le héros du *Paysan Parvenu* (1735), le jeune paysan champenois Jacob venu à Paris, séduit la riche vieille fille Mlle Habert par sa gentillesse, mais aussi parce qu'il est « beau garçon », a « l'œil vif » (Ire partie, chapitre 1). Dès sa première pièce, *Arlequin poli par l'amour* (1720), le dramaturge avait représenté que le désir physique rend intelligent, loquace et charmant : c'est parce qu'il est séduit par la beauté de la jeune bergère Silvia qu'Arlequin se met à s'exprimer avec esprit, alors que, jusque-là, la Fée qui avait enlevé ce « beau brun, bien fait », avec « la figure la plus charmante du monde », « le plus beau brun du monde » (acte I, scène 1), n'en tirait que borborygmes et remarques imbéciles. Dans *Phèdre*, Socrate imagine que l'enfant, ou plutôt l'adolescent, auquel son discours s'adresse, est « de toute beauté » (237c), et l'apostrophe comme tel : « beau garçon » (243e). La beauté sensible ravive le souvenir de la beauté intelligible autrefois contemplée. Dans les *Romances sans Paroles* de Verlaine, la femme aimée est évidement belle, puisque le poète évoque ses « jolis yeux » (« Streets »), ou s'adresse à elle comme « [elle] qui f[ut] [s]a Belle, [s]a chérie » dans « Birds in the night ». Le poème *À Clymène* des *Fêtes galantes*, d'abord intitulé « Chanson d'amour », et qui offre peut-être une des clés d'inspiration du titre des *Romances sans paroles*, exalte la beauté physique de la femme aimée, envoûtante par ses yeux, sa voix, son odeur même : « Mystiques barcarolles,/Romances sans paroles,/Chère, puisque tes yeux,/Couleur des cieux, Puisque ta voix, étrange/[...]/Et puisque la candeur/De ton odeur [...] ».

Ainsi, la simple présence physique constitue-t-elle déjà une forme d'expression, d'adresse à l'autre. De surcroît, le corps amoureux dispose de nombreux biais de communication : regards plus ou moins appuyés, sourires, rougissements... « Le chevalier Atys, qui gratte/Sa guitare, à Chloris l'ingrate/Lance une œillade scélérate » (« En Bateau », in *Fêtes galantes* »). Et le poète confie : « Hier, on parlait de choses et d'autres,/Et mes yeux allaient recherchant les vôtres ;// Et votre regard recherchait le mien/Tandis que courait toujours l'entretien.//Sous le banal des phrases pesées/Mon amour errait après vos pensées// » (*La Bonne Chanson*, XIII). De véritables

dialogues silencieux s'établissent donc, communion par-delà ou en-deçà des mots. Dans *Le Paysan Parvenu*, Jacob, dans son premier poste à Paris, reçu par sa maîtresse à sa toilette, est troublé par un « certain désordre assez piquant » : « Je n'étais pas né indifférent, il s'en fallait beaucoup ; cette dame avait de la fraîcheur et de l'embonpoint, et mes yeux lorgnaient volontiers. Elle s'en aperçut, et sourit de la distraction qu'elle me donnait ; moi je vis qu'elle s'en apercevait, et je me mis à rire aussi d'un air que la honte d'être pris sur le fait et le plaisir de voir rendaient moitié niais et moitié tendre ; et la regardant avec des yeux mêlés de tout ce que je dis là, je ne lui disais rien. De sorte qu'il se passa alors entre nous deux une petite scène muette qui fut la plus plaisante chose du monde ; et puis, se raccommodant ensuite assez négligemment : « À quoi penses-tu Jacob ? » me dit-elle. « Hé ! Madame, repris-je, je pense qu'il fait bon vous voir, et que monsieur a une belle femme ». Je ne saurais vous dire dans quelle disposition d'esprit cela la mit, mais il me parut que la naïveté de mes façons ne lui déplaisait pas » (I[re] partie, chapitre 1). Chez Platon, la beauté suscite agitation et trouble : « Lorsqu'il l'[« un visage d'apparence divine, imitation réussie de la beauté, ou bien la forme d'un corps »] a vu, le frisson qui l'a saisi provoque en lui un bouleversement, une sueur et une chaleur inhabituelles (251a-b) : « [...] c'est le lot de la seule beauté que d'être ce qu'il y a de plus manifeste et de plus capable de susciter l'amour » (250e).

Si le désir se donne à déchiffrer à travers toute une sémiologie du corps troublé, parfois, en outre, des objets sont offerts ou interviennent dans la grammaire du désir. Socrate a repéré « ce que [Phèdre] [a] dans [l]a main gauche, sous [s]on manteau » (228d) : dans sa matérialité même, le discours devient objet de convoitise et de discussion. En effet, Socrate se définit lui-même à deux reprises comme un « amoureux des discours » (228c/236e), et même comme « le type [...] atteint de la « maladie des discours » (228b), de « délire corybantique » (228b). Lorsque Socrate prétend ne pas vouloir poursuivre la discussion, Phèdre use d'une forme de « chantage », menaçant, alors qu'il vient de montrer le discours de Lysias : « Bref je te jure, si tu ne me prononces pas le discours devant cet arbre même, de ne plus jamais te monter aucun autre discours de qui que ce soit, ni de t'en informer » (236e). Dans une lointaine reprise du « Demain dès l'aube » de Victor Hugo et du « bouquet de houx vert et de bruyère en fleur », arrivant « tout couvert encore de rosée », l'amoureux verlainien déclare, inquiet : « Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches/Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous./Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches/Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux » (« Green »). Dans *Les Fausses Confidences*, Dorante accorde beaucoup d'importance à une miniature d'Araminte qu'il a peinte. En III, 12, sa douleur à l'idée d'être privé du portrait n'est pas feinte : « j'avais un portrait et je ne l'ai plus », puisque l'objet constitue un substitut de l'être aimé, d'autant plus cher ici qu'il la représente. Le ressort du portrait est d'ailleurs fréquemment employé par Marivaux, par exemple dans *L'Épreuve* (1740), où le jeune et riche Lucidor, qui souhaite vérifier la sincérité de l'amour d'Angélique pour lui, avoue avoir excité gratuitement sa jalousie : « ce portrait n'est qu'une feinte ; c'est celui d'une sœur que j'ai » (scène 21). Cinquante ans plus tard, dans *Le Mariage de Figaro*, Chérubin se montrera aussi attaché au ruban de la comtesse, dérobé à Suzanne (acte I, scène 7) et que sa belle marraine voudra récupérer (acte II, scènes 6-10). Dans *Arlequin poli par l'amour*, le héros s'empare du mouchoir de Silvia (scènes 5, 6 et 11). Ainsi, la parole amoureuse sait aussi s'exprimer sans mots, à travers les corps et les objets, et l'amour se fait-il parfois dans le silence.

*

Dans notre réflexion sur l'affirmation de Balzac, nous avons jusqu'ici considéré des amours synchrones, harmonieuses, gémellaires presque. Nous nous proposons dans cette troisième partie de nous intéresser aux amours inaccomplies, malheureuses, interdites, disparues ; s'il est alors impossible de faire l'amour, parler d'amour n'en acquiert que plus d'importance, puisque la parole amoureuse offre littéralement la seule occasion, fantasmatique, de faire l'amour, et permet de métamorphoser l'impuissance physique concrète en toute puissance textuelle et créatrice.

Beaucoup de poèmes des *Romances sans Paroles* n'évoquent ainsi l'amour partagé que sur le mode du conditionnel ou de l'optatif. Dans un cadre idyllique digne d'un conte de l'Ancien Régime, Verlaine rêve son amour protégé, significativement fidèlement « niché » : « Des messieurs bien mis,/[...]/Vont vers le château :/J'estimerais beau/D'être ces vieillards.//Le château, tout blanc/Avec, à son flanc,/Le soleil couché,/Les champs à l'entour :/Oh ! que notre amour/N'est-il là niché ! » (Bruxelles, II). Mêlant désir de petite et de grande mort sur un fond qui rappelle du Fragonard, le narrateur de la deuxième ariette s'exalte : « Ô mourir de cette mort seulette/Que s'en vont, – cher amour qui t'épeures,/Balançant jeunes et vieilles heures !/Ô mourir de cette escarpolette ! ». Dans *Les Fausses Confidences*, Dubois, seul avec Dorante, se livre avec confiance, sûr de ses « batteries » (acte I, sène 17), à de riantes visions prospectives : « Il me semble que je vous vois déjà en déshabillé dans l'appartement de Madame » (acte I, scène 2) : la parole revêt une dimension prophétique, teintée ici d'une tonalité burlesque en raison de la tenue évoquée

L'amour projeté, caressé en mots, se révèle souvent impossible : l'être aimé est mort, enfui, infidèle... *La Seconde Surprise de l'Amour* (1727) de Marivaux met face à face la Marquise qui a perdu soudainement un mari qu'elle aimait et qui l'aimait (« Après deux ans de l'amour le plus tendre, épouser ce que l'on aime, ce qu'il y avait de plus aimable au monde, l'épouser, et le perdre un mois après ! » (acte I, scène 1), et le Chevalier, amoureux et aimé d'Angélique, qui « s'est retirée [dans un couvent] depuis huit mois pour se soustraire au mariage où son père voulait la contraindre » (acte I, scène 7). Ainsi, parler d'amour ne semble pouvoir se faire pour les deux héros que sur le mode de la nostalgie et de la douleur inconsolable : l'habileté du dramaturge est bien sûr de faire naître l'amour dans cette situation paradoxale. Le Chevalier et la Marquise qui croient l'amour mort ont la surprise de le voir renaître. Chez Verlaine, les romances tournent à l'aigre, et la dimension potentiellement fallacieuse de toute promesse, de toute union, est dénoncée avec amertume : « [...] vos yeux, foyers de mes vieux espoirs,/Ne couvaient plus rien que la trahison./Vous juriez alors que c'était mensonge/Et votre regard qui mentait lui-même » (« Birds in the night »). La boulangère, comme celle de la chanson dont les « écus ne lui coûtent guère », est elle-même menteuse/« Car la Boulangère... – Elle ? – Oui dam !/Bernant Lustucru son vieil homme/À tantôt couronné sa flamme.../Enfants, *Dominus vobiscum !*//Place ! En sa longue robe bleue/Toute en satin qui fait frou-frou,/C'est une impure palsambleu !/Dans sa chaise qu'il faut qu'on loue (« Ariettes oubliées », VI). Dans le dernier poème des *Fêtes Galantes* », intitulé « Colloques sentimental », les paroles des « deux spectres qui ont évoqué le passé » sont à peine audibles, et l'un d'eux constate enfin « L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir ». Dans une œuvre postérieure (*Sagesse*, III, XVIII), le poète exprime avec cynisme son dégoût face à toutes les amours terrestres : « Toutes les amours de la Terre/Laissent au cœur du délétère/Et de l'affreusement amer,/Fraternelles et conjugales,/Paternelles et filiales,/Civiques et nationales,/Les charnelles, les idéales/Toutes ont la guêpe et le ver./La mort prend ton père et ta mère,/Ton frère trahira son frère,/Ta femme flaire un autre époux/Ton enfant, on te l'aliène [...] ». Il s'est alors converti et seul Jésus donne selon lui le véritable amour.

Puisque l'amour au présent ou au futur est impossible, ne reste qu'à se retourner vers le passé et les souvenirs heureux. Les héros du *Roland Furieux* gravent leurs noms sur les arbres et tous les supports possibles : « [...] Médor avec Angélique/Verdissent sur le pauvre mur » (« Ariettes oubliées », VI). Le poète s'abandonne à la langueur « qui pleure dans [s]on cœur/Comme il pleut sur la ville » (« Ariettes oubliées »), et explique : « Je me souviens, je me souviens/Des heures et des entretiens,/Et c'est le meilleur de mes biens./Dansons la gigue ! » (« Streets »). Il constate encore : « Mon amour qui n'est que ressouvenance,/Quoique sous vos coups il saigne et qu'il pleure/Encore et qu'il doive, à ce que je pense,/Souffrir longtemps jusqu'à ce qu'il en meure » (« Birds in the night »). L'œuvre littéraire, qui met en scène l'amour, a cette magie de transfigurer : « « Elle serait, étant la Muse,/Clémente jusqu'à l'amitié/Jusqu'à l'amour – qui sait ? Peut-être/À l'égard du poète épris/Qui mendierait sous sa fenêtre/L'audacieux ! Un digne prix// De sa chanson bonne ou mauvaise !/Mais témoignant sincèrement/Sans fausse note et sans fadaise,/Du doux mal qu'on souffre en aimant » (*La Bonne Chanson*, II). Ainsi l'amour passe, l'amour passe, fane, meurt, ne revient « Nevermore », pour citer un autre poème de Verlaine (inclus dans la section « Melancholia » des *Poèmes saturniens*) et seule la parole amoureuse, et plus encore d'ailleurs la parole poétique dans sa sereine circularité, possède le pouvoir de jouvence, peut « faire l'amour », transformant les maux en mots.

En conclusion, la féconde affirmation de Balzac selon laquelle « parler d'amour, c'est faire l'amour » a permis de montrer les relations fondamentales qu'entretiennent parole et amour. La parole peut d'abord susciter, développer et exacerber l'amour, qui s'exprime aussi de façon non verbale à travers les corps et les objets. Enfin la parole offre un support, un substitut ou une sublimation à la passion amoureuse impossible.

Un siècle et demi plus tard, l'écrivain et sémiologue Roland Barthes consacre un ouvrage tout entier à ce sujet, les *Fragments d'un discours amoureux* (1977), empruntant ses exemples aussi bien à la vie quotidienne qu'à des œuvres artistiques comme *Les Souffrances du Jeune Werther* ou tel opéra de Wagner. Dans le chapitre « L'entretien », il semble même expliciter et développer, dans toutes ses virtualités érotiques, l'affirmation balzacienne : « Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact : d'une part, toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est « je te désire », et le libère, l'alimente, le ramifie, le fait exploser (le langage jouit de se toucher lui-même) ; d'autre part, j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, le frôle, j'entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire auquel je soumets la relation ».

La parole et la guerre

PATRICE BÉGNANA

SUJET

En vous appuyant sur les œuvres au programme, commentez cette sentence :
« Dans la guerre, on ne parle pas. » Levinas, Totalité et infini (1961)

PLAN

I. La parole est guerre dans la rhétorique
II. La parole est paix dans l'instauration du vrai
III. La parole reste guerre dans le refus de la rhétorique

Le drapeau blanc est le signe qui permet à des belligérants de faire cesser les combats afin d'entamer des pourparlers. Dans le bruit de la bataille, aucun mot ne peut être entendu.

Aussi peut-on comprendre que Levinas, dans *Totalité et infini* ait pu écrire que : « Dans la guerre, on ne parle pas. »

Autrement dit, pour le philosophe, la parole est liée à la paix. La guerre, c'est non seulement le conflit, mais la volonté de tuer l'autre, l'ennemi. La parole implique donc au contraire le respect de l'autre qui en est la condition de possibilité. Tout se passe comme si la parole présupposait une sorte de commandement premier de ne pas porter atteinte à l'autre. C'est que je ne peux parler à quelqu'un que si et seulement si d'abord je l'établis comme digne de recevoir la parole.

Or, doit-on comprendre que la paix est la condition de la parole ou bien que la parole peut instaurer la paix ? Car ne dit-on pas que les mots sont des armes, bref, qu'il y a un usage guerrier de la parole ?

Dès lors on peut se demander si la parole exclut radicalement la guerre ou bien si au contraire elle ne permet pas une continuation de la guerre par d'autres moyens.

En s'appuyant sur le *Phèdre* de Platon, *Les Fausses Confidences* de Marivaux et *Romances sans paroles* de Verlaine, on verra que la parole est bien guerre dans la rhétorique, puis qu'elle est paix dans l'instauration du vrai qui est la condition de toute véritable parole et qu'enfin la parole reste guerre dans le refus de la rhétorique et de ses procédés.

C'est que la guerre n'est pas simplement l'usage de la force. Elle est aussi ruse, piège, machination. C'est pourquoi parce qu'elle est source de persuasion, la parole peut être une arme en vue de triompher de l'adversaire. Autrement dit, une continuation de la guerre avec d'autres armes. Tel

est l'usage rhétorique du langage. Son champ comme l'ont reconnu les rhéteurs de l'antiquité auxquels se réfère abondamment Platon dans le *Phèdre*, c'est la vraisemblance (260a) et son champ d'intervention, le tribunal ou l'assemblée du peuple (261b), autrement dit l'espace public. Mais toute parole n'est-elle pas fondamentalement rhétorique s'il est vrai comme Gorgias l'a soutenu dans son *Éloge d'Hélène* que le logos (langage, parole) a un grand pouvoir ? C'est là la thèse rhétorique relative à la parole. L'important, c'est l'effet suivi. Et Socrate feint dans son admiration pour le discours de Lysias de s'en tenir aux effets (*Phèdre*, 234e). Dans l'œuvre de Verlaine, le poète peut user du vocabulaire du combat pour exprimer que « *le vent cherche noise/Aux girouettes*... » dans *Malines*. Mais surtout, la parole est guerre dans la trahison que dénonce le poète dans « Birds in the night » (« trahison » ; « mensonge »). Toujours dans « Birds in the night » de Verlaine est-il composé selon un schéma rhétorique, l'exorde qui produit la captatio benevolentiae, la narratio ou récit, la confirmatio et la peroratio. Le poète nous donne la plainte d'une trahison amoureuse susceptible d'émouvoir et donc de disposer en sa faveur. Il donne un schéma de persuasion qui trompe dans l'apparence de sincérité là où il y a art, voire artifice. Toute la machination dans *Les Fausses Confidences* dirigée d'une main de maître par Dubois a bien pour finalité le triomphe. À la scène 2 de l'acte I, il prévoie qu'Araminte cèdera malgré son caractère raisonnable et que c'est le mariage qui résoudra sa défaite interne. « Fierté, raison et richesse, il faudra que tout se rende. » (acte I, scène 2). Ce n'est donc pas simple métaphore s'il utilise ce vocabulaire guerrier comme à la scène 3 de l'acte III où il s'exclame « point de quartier. Il faut l'achever, pendant qu'elle est étourdie ». C'est pourquoi, il use de ruses diverses pour amener Araminte à aimer Dorante. Par exemple, il fait en sorte que la lettre prétendument écrite par Dorante sur son amour secret tombe dans les mains de Marton pour qu'elle révèle le secret. Mais dans la guerre il s'agit d'infliger des maux aux ennemis, est-ce le cas dans l'usage rhétorique de la parole ?

Platon montre que la persuasion, coupée de la vérité, implique de confondre le mal et le bien comme un ignorant qui confondrait le cheval et l'âne (*Phèdre*, 260 a et sq.). Dès lors, elle produit bien comme la guerre qui est un des maux, si ce n'est le pire. Celui en effet qui persuade croit faire son bien mais peut faire aussi bien le mal de l'autre que son propre mal. Ainsi le discours de Lysias dont Phèdre donne le thème au début du dialogue (237c) est apparemment innocent. Mais en réalité, il recèle une tromperie s'il devait persuader un jeune homme. C'est ce que vise à montrer Platon en mettant en scène la « *palinodie* » (243b) de Socrate. Et cette tromperie non seulement implique de ne pas respecter l'autre tout en prétendant le contraire mais également, en l'entraînant dans le mauvais aspect de l'amour, de lui infliger un mal sans retour. On comprend l'usage du mensonge, de la dissimulation, de la fausse confidence dans la pièce de Marivaux. Dorante ment tout au moins par omission à Marton en lui laissant croire qu'il l'aime (acte I scène 5). Il lui dissimule son amour pour Araminte. Dans « Child Wife » le poète dénonce le « ton de fiel » des yeux de l'être aimé, présentant une sorte de méchanceté qui s'exprime dans le simple regard. Or, la guerre implique le risque de la vie. N'est-ce pas simple métaphore que de parler de guerre pour la parole rhétorique ?

Dans le débat contradictoire, typique de la rhétorique, et qui se joue dans les tribunaux et à l'assemblée du peuple, il y va de la victoire, donc de la vie et de la mort (cf. *Phèdre*, 261c). Chacun, comme dans le cas de l'homme faible et courageux qui a battu un homme fort et lâche cherche dans le procès à triompher de l'autre (*Phèdre*, 273b-c). La parole rhétorique paraît donc une continuation de la guerre. Or, celle-ci ne vise pas simple la mort de l'autre. Elle vise la domination. Utiliser tous les moyens de la séduction pour soumettre l'autre, tel est du moins le projet de Dubois dans *Les Fausses Confidences* : « Fierté, raison et richesses, il faudra que tout

se rende. » (acte I, scène 2). Vaincre semble être son seul intérêt et surtout le sens de toutes ses actions. De même le « *Je t'aime* » de l'être aimé que mentionne le poète dans « Birds in the night » est un mensonge et il a, un moment amené l'amant trompé à être soumis à l'autre. Le poète espère un remords, une reconnaissance qu'il y avait là un mal qu'il fait exprimer par son faux amour. Il y a dans la parole amoureuse, parce qu'elle est motivée par l'intérêt, la source de cette guerre qui passe par les mots.

Toutefois, il faut pour que la parole produise son effet que son sens soit compris. Aussi, même dans cet usage apparemment guerrier de la parole, une certaine entente doit être possible. Dès lors, n'est-ce pas à la condition de la paix, du refus radical de toute guerre, que la parole est possible ?

Il n'y a de parole que si et seulement si la vérité en est la condition. Socrate se moque avec raison de la thèse rhétorique selon laquelle la vraisemblance par opposition au vrai est indépendante. Car, il faut bien que celui qu'on persuade croit que ce qu'on lui dit est vrai. Aussi le vraisemblable n'est rien d'autre que l'opinion de la foule. Et avoir une opinion, c'est tenir quelque chose pour vrai. De même la tromperie n'est possible que si et seulement si celui qui est trompé pense être dans le vrai. Or, qui peut véritablement tromper sinon celui qui connaît la vérité ? Voilà le retournement de la rhétorique que Platon propose. Il explique à travers Socrate dans le *Phèdre* (263a) que ce sont les sujets à controverse où joue la persuasion. On ne discute pas de ce qu'est le « fer ». On discute par contre du juste ou de l'amour qui est un sujet à contestation (Phèdre, 263c). Or, seule la connaissance du vrai permet de faire ressembler au vrai ce qui ne l'est pas, ce en quoi consiste la vraisemblance. Ainsi la lettre écrite par Dorante (acte III, scène 1) pour qu'elle tombe dans les mains d'Araminte, la tromperie est plus subtile puisqu'elle ne fait rien d'autre que de dire le vrai. Seul un subtil décalage, à savoir qu'elle tombe de façon non volontaire dans ses mains alors qu'au contraire, il s'agit de l'amener à s'avouer son amour pour Dorante et à lui avouer – ce que fait la lecture du Comte à la scène 8 de l'acte III – pour que puisse s'opérer le mariage visé. Dans« Birds in the night », le poète dénonce le mensonge de son amour trompeur qui affirmait le vrai pour mieux le tromper ou plutôt pour le tenter car il n'était pas totalement dupe dans ses moments de lucidité. Cette dénonciation présuppose que la vérité se soit révélée. Autrement dit, la tromperie ne peut être définitive. Or, qu'est-ce qui assure qu'une parole vraie soit possible ?

L'homme selon Platon se définit par le vrai. C'est le sens du mythe constitutif du second discours de Socrate dans lequel il donne une image du destin de l'âme. Celle des mortels suit péniblement l'âme des dieux qui vont contempler les réalités intelligibles dans la plaine de vérité. Mais nombre d'âmes n'arrivent pas à se maintenir et tombent. Et d'autant plus que l'âme des mortels est composé d'un cocher et de deux chevaux dont un est mauvais et penche vers le bas. Une fois tombée dans un corps, elle est humaine si et seulement si elle a contemplée la vérité car « celle qui n'a jamais vu la Vérité ne prendra pas cette forme » (*Phèdre*, traduction Létitia Mouze, 249b). La différence des âmes tient à la vie qu'elles ont choisie (*Phèdre*, 249b), plus ou moins proche de la plénitude du vrai (*Phèdre*, 248d-e). C'est la raison pour laquelle la parole sera plus ou moins pertinente en fonction de cette proximité. Dans la sixième des « Ariettes oubliées », ce sont les animaux qui se battent, le chien de Jean Nivelle qui attaque le chat de la mère Michèle malgré la présence du Guet, image de la constitution de l'ordre politique humain. L'antagonisme naturel des animaux se dit d'êtres de chants populaires que le poète mêle. Il exprime ainsi la marque de l'animalité en deçà du vrai et de la parole. Aussi le manque de respect se montre-t-il entre les hommes dans l'échange de termes qui manifestent l'impossible accès à la vérité.

Ainsi Dubois et Arlequin échangent des termes relatifs à l'animalité (« magot » « animal » acte II scène 2) ou à la barbarie (« ostrogoth », « butor », « brutal ») c'est-à-dire de l'absence de parole censée. Mais la vérité qui fonde la parole fait-elle la paix ?

Cette vérité qui fonde l'exercice de la parole instaure la paix. En elle, les hommes s'accordent car elle est la même pour tous. Leur parole est fondée. C'est d'abord le sens de l'expression « donner sa parole ». Marton dit de sa maîtresse : « Madame n'a pas deux paroles » (*Les Fausses Confidences*, acte I, scène 7). L'unicité de la parole est ce qui est la marque de sa vérité. De même, le Comte promet d'abandonner le procès (acte II, scène 12), c'est-à-dire le combat contre Araminte qui pourrait passer comme une sorte de chantage pour l'épouser. Et lorsqu'il réitère sa promesse (acte III, scène 13 : « *d* ») après avoir pris connaissance de l'amour entre Araminte et Dorante, il est clair alors que la paix est instaurée. La vérité de sa parole, c'est celle de la véracité, c'est-à-dire d'un dire vrai qui n'est pas la simple expression de l'opinion commune mais qui est l'engagement dans ce qu'on dit. La vérité est dans la volonté de ne pas tromper et donc de respecter l'autre. La vérité est aussi véracité d'une parole que le poète écoute. Aussi Platon montre-t-il par l'intermédiaire de Socrate que le choix de la vérité qui fait le philosophe ou le poète est de nature à rendre seul intelligible la parole qui, sans cela, trompe d'abord celui qui croit qu'il peut rester dans la tromperie. Aussi le sophiste qui trompe est-il au huitième rang des vies à choisir, à l'avant dernière place juste avant le tyran, signe de son éloignement du vrai (*Phèdre*, 248e). Le poète invoque à plusieurs reprises le pardon comme dans la quatrième des « Ariettes oubliées » ou dans « Birds in the night » les « pardons chastes ». Il se compare surtout en ce dernier poème avec le premier chrétien, le martyr, d'où le « *Jésus témoin* » qui reste impassible même dans la souffrance. Il est donc le témoin de la vérité et la figure de l'homme-Dieu qu'il invoque en est l'expression.

Néanmoins, c'est un combat que celui de la vérité. Et s'il est un choix, il ne peut justement pas faire autre chose que s'opposer à un autre choix. Dès lors, la parole, même si elle repose sur le vrai, ne doit-elle pas être aussi une sorte de guerre contre le non vrai ?

On voit qu'il y a incontestablement un conflit entre la philosophie et la rhétorique, entre le vrai et le faux, l'authentique et l'inauthentique, bref, la vérité et le mensonge. Ce conflit est un combat, il est aussi une guerre, une guerre à la guerre pourrait-on dire. Le refus de l'ambigüité vise ou présuppose la paix mais instaure un conflit avec celui qui vit de l'ambiguïté. C'est ainsi que dans le *Phèdre*, par l'intermédiaire de Socrate, Platon combat la rhétorique dans ses œuvres. Par exemple, examinons la comparaison qu'il fait entre le rhéteur et un homme qui chercherait à persuader qu'un âne est un cheval pour montrer que seule la connaissance du vrai rend possible (*Phèdre*, 260b-c). Elle est non seulement rhétorique puisqu'il s'agit d'une comparaison mais violente en ce qu'elle met les rieurs de son côté. Socrate qui avait été combattu par le poète comique Aristophane (cf. Platon, *Apologie de Socrate*) fait œuvre ici de comédie. Autre exemple, Phèdre fait remarquer que Socrate se moque du discours de Lysias qu'il nomme nôtre en ce sens que c'est lui qui l'a amené lorsque Socrate le compare à l'inscription sur le tombeau de Midas où les quatre vers peuvent être lus dans n'importe quel ordre indifféremment (*Phèdre*, 264e). Comme le refus du mensonge implique de le combattre. Ainsi Araminte cherche des alliés doués de probité contre sa mère et le comte alliés contre elle. Si Dorante, par ailleurs bien de sa personne avec sa « bonne mine [qui] est un Pérou » (acte I, scène 2) selon le mot de Dubois, lui agrée, c'est précisément pour cette qualité qu'il manifeste (acte I, scène 10). Dès lors, elle mène un combat qui vise notamment à s'affirmer contre tous ceux qui semblent

vouloir la faire servir à leur propre fin. Le poète s'oppose à qui l'a trompé. C'est ce que montre le long poème « Birds in the night ». Le poète se compare à « *un bon soldat/Blessé* ». Il marque ainsi le caractère de combat de cet ancien amour où il fut trahi. Mais une fois vainqueur, le vrai n'établit-il pas la paix, au moins en droit ?

C'est que le conflit est tout aussi bien et essentiellement un conflit interne qui appelle la victoire des bons principes sur le mauvais en l'âme. S'il y a une guerre à mener, c'est contre soi-même. C'est le sens selon Platon de notre être incarné mais déjà de la composition des âmes des mortels. Selon l'image qu'il propose, alors que l'âme des dieux comprend un cocher et deux bons chevaux, celle des mortels comprend un mauvais cheval sur les deux (*Phèdre*, 246 a-b). C'est déjà ce mauvais cheval qui fait pencher l'âme vers la terre et une fois tombée dans un corps, c'est lui qui fait pencher l'amour vers le côté gauche, celui de la satisfaction sexuelle. D'où l'ambivalence dans l'attitude de l'amoureux que le poète chante dans « A poor Young Shepherd ». Le vers « *J'ai peur d'un baiser* » qui encadre le poème est opposé aux trois quintils où le poète chante l'amour pour une dénommée Kate. Ce combat intérieur est celui sur qui compte Dubois pour amener Araminte à épouser Dorante (acte I, scène 2). Il compte sur le fait que le désir de la jeune veuve se portera sur le beau jeune homme de moins de trente ans et que sa raison luttera contre ce désir jusqu'à la résolution qu'est le mariage comme institution socialement acceptable par tous. Il répond ainsi à l'objection que lui fait Dorante selon laquelle Araminte est raisonnable. Mais la parole demeure-t-elle combat ?

La rhétorique vraie, fondée sur la philosophie, reste une joute oratoire, c'est-à-dire un combat où il s'agit par définition de triompher (*Phèdre*, 269b). Platon la comprend non pas comme « ouvrière de persuasion » comme dans le *Gorgias* (453a) mais comme *psuchagôgia* dans le *Phèdre* (261a ; 271c). C'est qu'elle vise à conduire les âmes grâce à la connaissance de leurs différents types. Ce qui implique que chaque âme que l'on conduit doit en quelque sorte être vaincue par la parole rhétorique. Autrement dit, Platon admet dans le *Phèdre* qu'il y a une dimension éminemment rhétorique dans tout acte de parole comme plus tard Épictète dans les *Entretiens* le dira lui aussi. La poésie vraie refuse tout ce qui l'exclut. Ainsi dans *Charleroi*, le poète note pour la rejeter la réalité du monde industriel, « Sites brutaux ! » et le vent qui pleure, métaphore du chant poétique qui refuse un tel monde. Dans *Les Fausses Confidences*, l'amour vrai combat les forces contraires. Dubois prend à son compte le combat parce qu'il aime son ancien maître et sait qu'il aime selon la scène d'exposition (acte I scène 2). C'est la raison pour laquelle il combat pour lui. Il réussit ainsi à déjouer les attaques du Comte et de Madame Argante, l'un et l'autre un moment alliés afin pour lui d'obtenir une jeune veuve riche avec qui il est en procès et elle de s'élever dans la hiérarchie sociale. Le comte entend-il de la bouche de Marton que Dorante « *est le garçon de France le plus désintéressé* » ! Il s'exclame : « *ces gens-là ne sont bons à rien* » (acte II, scène 5). Et ce combat n'est certainement pas fini puisque Madame Argante annonce que jamais elle ne considèrera Dorante comme son gendre (acte III, scène 13), lui qui l'a privé d'être la mère d'une comtesse.

Disons pour finir que le problème était de savoir si la parole et la guerre s'opposent radicalement ou bien si au contraire il n'y avait pas une guerre dans la parole qui soit autre que métaphorique. Il est vrai que telle est la conception rhétorique de la parole qui la pense comme une arme et la rhétorique elle-même comme un art de combat. Pourtant, il n'y a de parole que dans le rappel du vrai. Mais le vrai pour s'imposer a besoin de combattre la parole qui combat le vrai.

Parole et humanité

SIMON-ALEXANDRE ZAVADIL

SUJET

« Nous humanisons ce qui se passe dans le monde et en nous en en parlant, et (que), dans ce parler, nous apprenons à être humains » (Hannah Arendt). En quoi consiste la parole pour l'homme ?

PLAN

Présentation du problème

Formant le leitmotiv majeur de sa propre histoire, l'Occident le dit et le redit : la parole est si peu quelque chose d'accessoire pour l'homme qu'il faut avant tout voir en elle la caractéristique essentielle de son humanité. Parler ne veut pas dire émettre des sons à l'aide d'un organe de phonation, pas plus qu'envoyer des signaux pour réaliser des comportements adaptatifs face à une situation biologique de départ. Parler, c'est se rapporter à soi-même et aux autres en fonction d'une exigence absolument inédite par rapport à la vie animale : **rendre sensée son existence**. Un simple son émis devient parole par le sens qu'il véhicule et qui éclaire immédiatement l'aptitude de l'être humain à se justifier dans son existence. Si Rousseau (1712-1778) affirme que « la parole distingue l'homme entre les animaux » (*Essai sur l'origine des langues*), c'est bien pour souligner l'impossibilité de la rattacher à un simple moyen, dont l'utilité serait à référer à la satisfaction de besoins naturels. Car, précise-t-il, « ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui lui ont arraché les premières voix » (*ibid.*). L'hominien des origines a-t-il tout de suite fait entendre la parole chantante et passionnée du poète ? Peu importe : aucun micro n'a enregistré son babil. En revanche, il est clair que tout homme est un poète en puissance par son aptitude à parler. Parlant, il s'élève au-dessus du simple souci de conservation de soi pour exiger de la vie qu'elle lui offre une **raison d'être**. Du début à la fin des *Fausses Confidences*, Dorante ne dit qu'une seule chose, son amour pour Araminte : « Je l'aime avec passion » (acte I, scène 2). Or

cette parole en appelle aussitôt une autre, indiquant sans détour ce que veut dire aimer pour Dorante : « Mon amour m'est plus cher que ma vie » (acte II, scène 2). **L'amour est une valeur (pas un fait naturel) et cette valeur repose sur la puissance signifiante de la parole, en parler étant immédiatement se reconnaître soi-même dans cette aspiration à s'élever au-dessus de l'attachement à la vie.** Du coup, rien d'étonnant si la parole prolonge et approfondit la vérité de l'amour en un amour de la vérité reconnu dès lors comme constitutif de l'homme. Le *Phèdre* de Platon ne se range pas du côté d'une pensée désincarnée, s'envisageant exclusivement à travers l'impersonnalité d'une marche raisonnée sans faille. **Parler de l'amour, c'est parler non pas d'un appétit sensible, mais du désir d'une âme de s'élever au-dessus des réalités visibles pour se reconnaître elle-même dans sa vérité première.** S'il est condamnable pour Socrate que l'écrit de Lysias entoure de mille et une habiletés rhétoriques la thèse selon laquelle il faut choisir comme amant un homme sans passion, c'est que le délire amoureux, cette quatrième forme de *mania*, est indissociable de l'enjeu de vérité avec lequel se confond l'existence de toute âme humaine et que la parole (intérieure ou extérieure, parlée ou écrite) en est tout à la fois la condition de possibilité (n'aime et n'est touché par la beauté qu'un être qui parle) et l'instance de réalisation (il est dans l'essence de l'âme humaine de se dire à elle-même sa vérité). Comme le souligne Socrate, donnant par la même occasion la définition de la parole : « le propre du discours est de conduire les âmes » (*Phèdre*, LVI). N'est-ce pas ce désir d'union avec l'absente de son cœur qui caractérise la parole poétique de Verlaine au moment où sa fuite loin de Mathilde Mauté, sa jeune épouse, lui rappelle cruellement le sens de son engagement initial : « Et mon cœur, mon cœur trop sensible Dit à mon âme : Est-il possible, Est-il possible, -le fût-il, – Ce fier exil, ce triste exil ? » (*Romances sans paroles*, « Ariettes oubliées », VII) ? **La parole est bien ici le guide d'une âme toute tremblante d'inquiétude face à un deuil pour elle impossible et qui, inexorablement, relance en elle son désir brûlant d'un amour absolu.** Le sens fuse de partout, jusque dans l'adoption d'une ponctuation hachurée, multipliant les césures, les incises, les répétitions par enjambement, et brisant de l'intérieur le vers pour en faire la respiration haletante d'une âme brisée.

Mais cette exigence d'une parole sensée de part en part, supposée mettre l'homme en possession de sa vérité la plus propre, ne conduit-elle pas, par un renversement redoutable, à juger inacceptable tout ce qui prendrait les traits du futile, de l'accessoire, de l'inessentiel ? **À doter l'homme d'une puissance de signifier aussi remarquable, on risque bien vite de ne pas accepter qu'il accorde ses faveurs à l'insignifiant, au banal, au prosaïque.** Tout, pour lui, doit être grand, élevé, noble, sublime. Tout, par conséquent, doit venir s'incorporer dans une parole signifiante pour recevoir son droit à exister et être introduit solennellement dans le panthéon glorieux de l'humanité. Socrate veut faire admettre à l'homme que l'essentiel consiste pour lui en un « souci de vérité » (*Phèdre*, LXIV) ; mais c'est pour l'initier aussitôt « aux mystères de l'absolue perfection » (*ibid.*, XXIX) et exiger de lui qu'il se fasse l'imitateur enthousiaste du « dieu » (*ibid.*, XXXIII). **La condamnation sans appel de la rhétorique de Lysias au nom de son absence de connaissance de la vérité ne traduit-elle pas alors le basculement de la parole dans une dimension imaginaire qui dépossède l'homme de lui-même en l'amenant à se mépriser ?** Car l'idéal des sphères célestes que présente la parole de l'amoureux de la sagesse divine se retourne immédiatement en une dénonciation implacable de l'art du discours frelaté et vil de la nouvelle sophistique. En quête d'un amour à la pureté cristalline des anciens temps heureux, Verlaine, de son côté, se voit assailli par le tourment d'avoir à contempler à la fois l'être aimé dans sa ridicule petitesse (« Et votre regard qui mentait lui-même », « Birds in the night ») et un monde transformé en un désert minéral : « Dans l'interminable Ennui de la plaine La

neige incertaine Luit comme du sable » (« Ariettes oubliées », VIII). Après tout, que serait devenu Dorante sans son ancien valet, l'ingénieux Dubois, ce sophiste expert à faire tourner la parole en tous sens pour accrocher au passage le hasard qu'il s'agit alors de rendre heureux ? Peut-être rien d'autre que cette âme dévorée par un amour obligé à jamais de rester muet, comme Dubois le déclare lui-même à Araminte : « Jamais vous n'entendrez parler de son amour [...] il mourrait plutôt » (*Les Fausses Confidences*, acte I, scène 14) ?

Un doute naît aussi : **et si la volonté de justifier l'existence humaine n'était en fait qu'une illusion, pas simplement entretenue, mais avant tout causée par la parole, à travers ce qui la dote d'une indépendance symbolique vis-à-vis de la réalité (la parole ne se soutient que d'elle-même, c'est-à-dire du langage, pour produire du sens) ?** L'homme parle. Cela ne veut pas dire que, parlant, il se dise à lui-même « qui il est » dans son essence constitutive. Entre posséder la parole et *se* posséder par la parole, il y a beaucoup plus qu'une simple nuance. Il y a le risque d'enfermer l'homme dans un sens tout fait, posé par un acte arbitraire comme origine et fin de son existence. Il y a le risque, par conséquent, que le miroir de l'âme qu'est supposée être la parole ne soit qu'un miroir aux alouettes, qui fait briller, comme un leurre se confondant avec l'histoire de la civilisation occidentale, la fiction discursive de *la* vérité de l'homme. Admettons. **Mais reste alors à savoir si le discours de l'âme, au moins pour Socrate et Verlaine, sinon pour le Dorante des *Fausses Confidences*, est effectivement celui d'une âme qui se présente à elle-même dans sa nudité première, sans rien qui la tienne à l'écart d'elle-même, et surtout pas cette parole, émanation directe de son intériorité spirituelle, à travers laquelle elle prétend se dire à elle-même en toute transparence sa vérité enfin définitivement conquise.** Tâche, en fait, difficile, pour ne pas dire impossible. Car, à considérer les choses avec plus d'attention, Socrate n'a rien d'un puriste du discours, ni d'un promoteur de la vérité comme rapport d'exclusivité à soi-même : il ne cesse d'entremêler les genres de discours, passant du mythologique à l'ironique, du réflexif au comique, de l'argumentatif au poétique, pluralisant par là la parole et les régimes énonciatifs, s'autorisant lui-même à changer en permanence de place et affolant du même coup la capitalisation régulière du sens vers une vérité absolument totalisante. Verlaine, quant à lui, se plaît à rendre musical le vers comme « un très léger bruit d'aile » (« Ariettes oubliées », V) et à le détacher de toute emphase romantique ou de tout culte d'une beauté parfaite, interrompant sa linéarité en l'ouvrant de l'intérieur à son propre effacement dans le non-sens, jusqu'à cette âme qui, loin de toute fraîcheur virginale, ne se livre que depuis l'écho tremblant de son exil intérieur. Marivaux, enfin, fait de la comédie, par l'espièglerie du valet irrévérencieux Dubois, la destitution de tout sens scellé dans le marbre d'une parole d'autorité, montrant que tout commencement n'est que la reconduction d'un sens d'ores et déjà ouvert à la multiplication illimitée de ses possibilités signifiantes et que parler, à distance de toute totalisation du sens, c'est toujours et définitivement se situer dans une parole dédoublée de l'intérieur vers deux scènes irréconciliables, le triomphe de l'amour étant celui d'une société à jamais divisée : « Ah ! Ce maudit intendant ! Qu'il soit votre mari tant qu'il vous plaira ; mais il ne sera jamais mon gendre » (acte III, scène 13). **Ne passe-t-on pas ici à chaque fois du *je*, impérial et autoritaire, d'une subjectivité pleinement arrimée à la certitude de sa vérité, au *jeu*, futile, léger comme l'air, d'une parole libre, déjouant à l'avance toutes les pesanteurs sociales et culturelles ?** Considérer que « nous humanisons ce qui se passe dans le monde et en nous en en parlant, et (que), dans ce parler, nous apprenons à être humains » pourrait aussi être bien trop rassurant et finalement en rester à une idée de l'homme qui nécessite de mettre la parole sous tutelle et d'en refuser alors la force subversive.

I. La parole comme expression de l'essence humaine : l'humanisation de soi et du monde par la parole

La spécificité de l'homme vis-à-vis des autres espèces vivantes se ramène-t-elle à des constituants biologiques ? Dit autrement, est-ce que les organes dont se constitue le corps humain permettent de déterminer l'essence de l'homme en tant quel tel ? Pour Descartes (1596-1650), le seul signe extérieur dont nous disposions pour identifier le vivant qu'est l'homme dans sa spécificité générique n'est rien d'autre que la parole. Le texte est très connu : « Il n'y a aucune de nos actions extérieures, qui ne puisse assurer ceux qui les examinent, que notre corps n'est pas seulement une machine qui se remue de soi-même, mais qu'il y a aussi en lui une âme qui a des pensées, excepté les paroles, ou autres signes faits à propos des sujets qui se présentent, sans se rapporter à aucune passion » (Lettre du 23 novembre 1646 au Marquis de Newcastle). La parole n'est pas ici à réduire à sa réalité sonore. Si elle est le signe distinctif de l'humain, ce n'est pas parce qu'elle est audible et, donc, douée d'une objectivité qui la range parmi « les choses du monde » : on n'entend pas une parole comme on voit un arbre au loin. Descartes le sait, les animaux possèdent des organes de phonation qui, pour certains (notamment, les perroquets), leur permettent de produire des sons identiques à ceux que l'homme produit lui-même. Pour qu'il y ait parole et non un simple son, il faut que ce qui s'entend soit lié à la volonté de dire quelque chose. Car, parler, c'est « déclarer aux autres nos pensées » (*Discours de la méthode*, cinquième partie). **Toute parole est le témoignage que l'on pense ce que l'on dit, qu'il y aussi un sens à rattacher à ce que l'on dit et que ce sens est précisément ce qui *fait sens* dans la relation que les hommes entretiennent eux.** La parole est ici beaucoup plus et, en fait, tout autre chose qu'un moyen d'expression de la pensée. **S'il y a déclaration ou témoignage, c'est dans la mesure où, parler, c'est se présenter aux autres et à soi-même comme un être pensant, c'est *faire acte* d'humanité.** Parler, par conséquent, c'est toujours être dans une double écoute : c'est découvrir dans la parole proférée le miroir de sa propre dimension pensante (ressaisir au-dehors ce qui permet d'exister au-dedans de soi, comme intériorité pensante), mais c'est également, en se déclarant aux autres en tant qu'être pensant, les interpeller immédiatement dans leur propre aptitude à produire une existence sensée. Sans la parole, les hommes ne pourraient pas s'entendre, c'est-à-dire se situer les uns les autres sur un plan humain, extérieur aux activités de satisfaction des besoins naturels. Ils ne disposeraient aussi d'aucun lieu d'habitation : ils n'habiteraient pas le monde, mais seraient de simples vivants assujettis à la tâche de se conserver.

Socrate ne se définit pas par sa situation sociale, pas son appartenance à une histoire nationale, ni même par son statut de citoyen. Socrate parle. Par cette parole, il dit ce qui le fonde dans son humanité et, du coup, par quoi tout homme est véritablement lié à son semblable. La remarque ironique au jeune Phèdre en dit long sur le statut qu'il accorde à la parole : tu attendais de « rencontrer un homme qui a pour les discours une passion maladive » (*Phèdre*, II). Cet homme, le voici, c'est moi ! **L'homme habite la parole et ne rencontre les autres qu'à travers cette habitation commune dans la parole.** Il n'est pas du tout indifférent que le point de départ du *Phèdre* soit un discours, celui de Lysias. Car ce point de départ est également le point d'arrivée de toute existence humaine : la promotion du *logos* comme mode de vie. La parole est première. Elle a une fonction institutrice. Ce qui veut bien dire qu'il n'y a pas tout d'abord l'homme, puis la parole. L'homme parle pour se ressaisir dans son humanité, pour se dire à lui-même en quoi consiste son humanité. **Par là, le dialogue qui s'engage entre Socrate et Phèdre ne porte sur**

rien d'autre que sur la question de savoir ce que parler veut dire pour l'homme. Dialoguer n'est pas autre chose. Socrate précise à son interlocuteur : « Je m'examine moi-même » (*ibid.*, III). Qu'est-ce que s'examiner soi-même ? C'est, selon l'inscription du temps de Delphes, chercher à « se connaître soi-même ». C'est, selon Socrate, savoir « si je suis un monstre plus compliqué et plus aveugle que Typhon, ou un être plus doux et plus simple et qui tient de la nature une part de lumière et de divinité » (*ibid.*). Mais la réponse en fait ne réside nulle part ailleurs que dans la question. S'interroger sur sa vérité personnelle, c'est se placer sous l'autorité de la parole comme présentation à soi-même de sa propre réalité humaine. Car la parole ne permet pas seulement de partir en quête du sens de son existence d'homme : elle en est le sens même. Le *Théétète*, à cet égard, n'a aucun embarras à définir la pensée comme un dialogue avec soi-même : « Qu'appelles-tu de ce nom (pensée) ? -Un discours que l'âme se tient tout au long à elle-même sur les objets qu'elle examine ». **La parole proférée est d'ores et déjà l'écho d'une parole silencieuse. Mais, inversement, toute parole proférée est le réveil d'une parole silencieuse et, donc, se dédouble de l'intérieur en direction aussi bien de la pensée en soi que de la pensée en l'autre.** Pas de pensée aussi en dehors de la parole. Mais, du même coup, rien n'est extérieur à la parole : le tout de l'homme se donne immédiatement à travers la parole.

Ce n'est pas pour rien que Marivaux, de son côté, abandonne définitivement la comédie versifiée pour la comédie parlée. Il ausculte cette parole qui circule en tous sens dans l'espace de vie commun, ne faisant que mieux apparaître qu'il n'y a pas à entrer dans la parole, pas davantage d'ailleurs à en sortir, pour la simple et bonne raison que la parole est la condition première de l'existence humaine. À cet égard, les tous premiers mots de la pièce adressés à Dorante par le valet Arlequin fonctionnent pour le spectateur comme un mot de passe : « Ayez la bonté, Monsieur, de vous asseoir un moment dans cette salle » (acte I, scène 1). Merleau-Ponty (1908-1961) le souligne : « La parole joue toujours sur fond de parole, elle n'est jamais qu'un pli dans l'immense tissu du parler » (*Signes*). C'est dans ce « tissu du parler » que se trouve taillée la chair même des différents protagonistes de la pièce et que vient à s'incruster chacune des situations qui conduisent l'intrigue jusqu'à sa résolution finale. D'Alembert voit juste lorsqu'il précise que dans le théâtre de Marivaux « tout s'y passe en discours bien plus qu'en intrigue » (*Eloge de Marivaux*). Si, pour Socrate, tout dialogue porte sur le statut même de la parole, toute pièce de théâtre, pour Marivaux, est la mise en scène de la parole elle-même. **C'est la parole qui est l'intrigue même des *Fausses Confidences* et qui, la dotant d'une puissance de vérité évidente, confère à la confidence son principe de plaisir (jouer avec les mots) et son principe de réalité (tout est affaire de parole).** Du coup, rien ne commence véritablement. Tout a toujours déjà été dit. Car chaque parole proférée se détache sur le fond d'une autre parole qui résonne immédiatement en elle. **Ainsi, chez Marivaux, le silence n'est pas une absence de parole, un blanc ou un vide dans le discours, mais une parole d'ores et déjà proférée, d'ores et déjà mise en circulation, dans l'attente seulement de l'écoute qui permettra enfin de l'entendre ou d'authentifier le sens qui la caractérise.** L'amour caché de Dorante est au principe de la confidence que Dubois fait à la première intéressée, Araminte : « Il y a six mois qu'il extravague d'amour, qu'il en a la cervelle brûlée, qu'il en est comme un perdu » (acte I, scène 14). Et si Araminte se dit embarrassée par cette confidence de l'ancien valet : (« J'ai l'honneur de la voir tous les jours ; c'est vous, Madame », *ibid.*), c'est bien parce que ce « profond secret » (*ibid.*) qu'elle demande au valet de garder vient donner à tous les propos futurs de Dorante la portée d'une déclaration d'amour. À la proposition de mariage de son oncle, Monsieur Rémy, Dorante, devant Araminte, oppose un refus catégorique : « J'ai le cœur

pris ; j'aime ailleurs » (acte II, scène 2). Lorsque Dorante est confronté aux hésitations d'Araminte qui, dans une sorte de dialogue avec elle-même, laisse envisager son mariage avec le Comte et son souhait de trouver une nouvelle place avantageuse à son intendant, il fait état en toute transparence de son affliction : « Non, Madame ; si j'ai le malheur de perdre celle-ci, je ne serai plus à personne » (acte II, scène 1). À mots couverts, Dorante aura déjà dit des milliers de fois son amour à sa bien-aimée avant la déclaration finale, jusque devant des tiers, en une scène donc publique où le secret est mis en quelque sorte à portée d'oreille de chacun.

Il n'y a donc pas tout d'abord l'homme, puis la parole, il y a tout de suite l'un et l'autre. **L'homme advient à lui-même, dans son humanité, par et dans la parole**. C'est pourquoi la parole ne vient pas situer l'homme dans un monde composant d'ores et déjà pour lui un environnement de vie ; elle le fait advenir dans un monde qui devient l'écho de sa propre puissance signifiante. Verlaine en apporte la confirmation. Car, pour lui aussi, l'homme trouve sa demeure principale dans la parole. Dans cette mesure, aucun événement ne porte en lui-même un sens tout apprêté. Il n'est reconnu comme tel, n'accède à une dimension proprement signifiante, qu'à travers la parole poétique qui le rapporte à une âme. **Un simple paysage, et voilà l'âme qui fait entendre la voix de sa plainte dans une résonance à l'échelle d'un monde : « Combien, ô voyageur, ce paysage blême Te mire blême toi-même »** (« Ariettes oubliées », IX). La rencontre avec le monde, avec les choses, se fait dans et par la parole, à travers le sens qu'elle y fait naître en y projetant les remous d'une âme éplorée : « Il pleure dans mon cœur Comme il pleut sur la ville » (« Ariettes oubliées », III). L'âme et le monde se rapportent l'un à l'autre par un lien qui n'est pas de causalité, mais de résonance, d'écho, selon le principe d'une co-naissance qui trouve son origine dans la parole. C'est ce qui détermine également Verlaine a accorder une place aussi essentielle à la musique. **Le poème répond, ou se répond à lui-même en trouvant son impulsion dans une parole dont l'ancienneté est l'écho de sa propre réalisation signifiante.** Parole silencieuse tapissant à l'avance le fond de toute parole proférée en une réverbération interminable, « Je devine, à travers un murmure, Le contour subtil des voix anciennes Et dans les lueurs musiciennes, Amour pâle, une aurore future » (« Ariettes oubliées », II). **Pas de silence qui serait l'extinction définitive et complète de la parole, tout parle, tout frétille d'un sens qu'il s'agit de débusquer, jamais de produire de toutes pièces, mais pour y entendre les plaintes d'une âme en quête du sens de sa propre existence.** Ainsi, « Un air plus vieux, bien faible et bien charmant Rôde discret, épeuré quasiment » devient « ce berceau soudain Qui lentement dorlote mon pauvre être » (« Ariettes oubliées », V).

L'ariette est elle-même une pièce musicale et son oubli est sa résonance dans un passé lointain qui installe à l'avance l'homme dans la dimension signifiante de la parole. Le titre même des *Romances sans paroles* est emprunté à un groupe de sonates pour piano du musicien Mendelssohn (1809-1847) et fait écho à un vers d'un poème de Verlaine des *Fêtes galantes : À Clymène*. Que dire également des épigraphes de beaucoup de poèmes des *Romances sans paroles*, jusqu'à celle qui vaut comme une supplique de l'âme : « de la douceur, de la douceur, de la douceur », rattachée à un « inconnu » qui n'est autre que le poète lui-même, puisque ce vers est extrait de *Lassitude* des *Poèmes saturniens ?* Que dire en outre de l'importance des rythmes impairs, donnant au vers cette musicalité si particulière par l'inscription de sortes de points de suspension à même la scansion du verbe poétique, en référence à la prescription de Verlaine : « De la musique avant toute chose/Et pour cela préfère l'impair/Plus vague et plus soluble dans l'air/Sans rien en lui qui pèse ou qui pose » (*Jadis et naguère, Art poétique*) ?

Rien d'étonnant alors si, à chaque fois, l'effervescence du sens est l'effervescence du désir amoureux. Le psychanalyste français Jacques Lacan (1901-1981) notait l'irréductibilité du désir à tout besoin naturel et y voyait le fondement de l'existence humaine par opposition à toute forme de vie animale : « Le désir n'est ni l'appétit de satisfaction, ni la demande d'amour, mais la différence qui résulte de la soustraction du premier à la seconde » (*Ecrits*). Le désir n'est pas bestial. Il est le signe de l'arrachement de l'homme à une conduite orientée vers la seule satisfaction vitale. **Faire ce que fait Lysias à travers le discours qu'il a composé sur l'amour, le ramener à une passion honteuse, qui défigure l'homme, ne peut aussi que passer à côté du fait que le désir trouve sa vérité dans son approfondissement en désir de vérité.** Pour Socrate, « il est évident que, si l'on enseigne à discourir avec art, on fera voir exactement ce qu'est la nature de l'objet auquel le disciple doit rapporter ses discours, et cet objet, c'est l'âme » (*Phèdre*, LV). La parole est ce « guide de l'âme » (*ibid.*, LVI), Elle est la manifestation à elle-même d'une âme en désir de sa vérité la plus propre. Ce n'est pas pour rien si Socrate associe la vie de l'homme à l'*epimeleia heautou*, au « soin de l'âme », ce que les latins traduiront par *cura sui*. La parole est ce soin de l'âme qui, précisément, vaut comme « souci de vérité » (*ibid.*, LXIV). Or Lysias, en ramenant la passion amoureuse à un comportement insensé de part en part, n'indique rien d'autre que son « ignorance absolue du juste et de l'injuste, du mal et du bien » (*ibid.*, LXIII). À travers la thèse selon laquelle « il faut accorder ses faveurs à celui qui n'aime pas plutôt qu'à celui qui aime » (*ibid.*, I), il se rend incapable de saisir que le désir amoureux se caractérise par une crue du sens qui devient pour l'homme un principe de justification et d'orientation. Ce qu'il promeut alors, c'est la **maîtrise de soi :** il faut être « insensible à l'amour » pour être « maître de soi » (*ibid.*, VI), « ceux qui n'aiment pas, restant maîtres d'eux-mêmes » (*ibid.*). Sa conception du *logos* est celle d'une souveraineté subjective qui se protège du risque de basculer du côté d'un affolement du sens. À cet égard, Monsieur Rémy est très proche de Lysias quand, à la suite de la proposition de mariage très avantageuse qu'il fait à Dorante, il lui reproche de ne pas laisser parler son intérêt à la place de son désir amoureux : « Dorante, sais-tu bien qu'il n'y a pas de fou aux Petites-Maisons de ta force ? » (*Les Fausses Confidences*, acte II, scène 3). Dorante est cette personne inconvenante qui, selon le portrait qu'en fait Dubois à Araminte, « est tombée fou » (acte I, scène 14), a « perdu la raison » (*ibid.*). **Pourtant, les paroles se mettent à foisonner autour de ce point incandescent qu'est le désir amoureux de Dorante, puisque le sens de la mesure qu'on veut imposer à ce « rêveur » (acte II, scène 2) est la mesure d'un tarissement du sens, d'une apathie amoureuse comme le signe d'un déclin, d'une vie arrêtée ou pétrifiée : « nous ne serions heureux ni l'un ni l'autre » (*ibid.*).** Et, de son côté, Verlaine se plaint également que Mathilde le ramène à cette vie dépassionnée, sans désir : « La petite épouse et la fille aînée Etait reparue avec la toilette » (« Birds in the night »). Le désir anémié, sinon mort, signifie également la mort du poème que Verlaine ne pourra faire revivre que dans la fuite folle avec Rimbaud pour, depuis cet ailleurs, faire entendre la voix d'un amour sans compromis : « Ô triste, triste était mon âme À cause, à cause d'une femme » (« Ariettes oubliées », VII). La parole amoureuse est ce désengourdissement de l'âme, l'expression d'une âme en désir d'elle-même, en désir d'une vie pleinement justifiée : « Vous qui fûtes ma Belle, ma Chérie, Encore que de vous vienne ma souffrance, N'êtes-vous donc pas toujours ma Patrie » (« Birds in the night »). Socrate, du reste, perçoit bien comment la maîtrise de soi que valorise Lysias est indissociable de la maîtrise du discours. **L'écrit est l'illusion d'une totale maîtrise du sens, d'un sens à jamais figé dans la lettre, ne débordant plus de lui-même, puisque incapable de faire entendre la voix de l'ailleurs. Illusion aussi d'un sens réduit à la littéralité de son inscription dans une trace écrite.** La palinodie à laquelle se livre Socrate est le retournement de l'écrit de Lysias

pour faire entendre en lui la voix du désir amoureux et, ce faisant, témoigner que l'amour fait parler, oriente vers l'autre, selon un tropisme qui vient faire déchoir la distinction entre la parole argumentée, froide, avançant de façon impersonnelle, et la parole enthousiaste, illusoire, prise au piège des passions. L'éloge de la folie (*mania*) sous ces quatre formes (divinatoire, expiatoire, poétique, amoureuse) est indissociable de la reconnaissance que la parole nous dirige vers l'invisible, celui d'une âme, celui de sa manifestation à travers le désir qui se réfléchit dans la parole enthousiaste de l'homme inspiré, celui d'une hauteur inassignable du point de vue de toute réalité visible. Par conséquent, ne désire qu'un être qui parle et qui, en cela, habite d'ores et déjà la parole comme le lieu de sa propre destination humaine.

II. Le conflit irréductible entre la parole du pouvoir et la parole du contre-pouvoir : la subversion du fondement doxique de la parole publique

Parole oblige, le sens se doit d'être essentiel. Il doit rattacher l'homme, d'une façon inébranlable, définitive, à son essence constitutive, à ce qui le détermine en propre. Le *Phèdre* de Platon n'est pas un discours sur un thème, fût-ce celui de l'amour, de la beauté, du désir. Il met en œuvre la parole dans sa quête de sens. Il exemplifie la vérité de la parole comme parole de la vérité. **Mais n'y a-t-il pas à s'inquiéter de cette autorité d'une parole qui prétend rapporter l'homme à l'essentiel, à ce qui le constitue dans sa vérité la plus propre ?** Tout est sensé. Mais tout n'est-il pas trop sensé alors ? Puisque l'homme, quoi qu'il fasse, quoi qu'il dise, se voit placé immédiatement sous l'autorité d'un sens qui lui apprend ce qu'il a à être pour être pleinement, véritablement lui-même ? En fait, n'y a-t-il pas là une tyrannie du sens, une tyrannie de la parole comme porteuse d'un sens décisif pour l'homme en le déterminant à l'avance dans son humanité même d'être parlant ? Gabriel Marcel (1889-1973) souligne qu'« il n'est aucune des grandes pièces de Marivaux qui ne progresse vers une clarté intérieure, vers une transparence de soi-même à soi-même et de soi-même à l'autre » (préface au *Théâtre choisi de Marivaux*). L'amour l'emporte. Et les *Fausses Confidences* n'échappent pas à ce principe. À la supposition fébrile de Dorante : « Que vous m'aimer, Madame Quelle idée ! Qui pourrait se l'imaginer ? » (acte III, scène 12), la réponse d'Araminte ne se fait pas attendre, comme une parole d'union définitive des cœurs et des âmes : « Et voilà pourtant ce qui m'arrive » (*ibid.*). **Cette victoire de l'amour est celle de la vérité de l'homme, de sorte que tout doit marcher au même pas que cet amour : tous les accidents malencontreux (les propositions intempestives de l'oncle de Dorante, l'attitude entêtée de la mère d'Araminte de parvenir au mariage de sa fille avec le Comte) sont aussitôt transformés en la manifestation de l'essence même de l'amour, en son absoluité, son désir irrépressible d'une transparence des cœurs, d'une transparence des âmes.** Dubois, l'homme aux mille et un tours, n'a plus qu'à mettre tout son art au service de la noble cause de l'amour : « Tous les incidents qui sont arrivés partent de l'industrie d'un domestique qui [...] voulait me faire valoir auprès de vous » (*ibid.*). N'est-ce pas finalement le rêve de Socrate : « Je conseille à Lysias de reprendre la plume au plus vite » (Phèdre, XXI) ? **Le *logos* socratique est-il en réalité celui d'un censeur, impatient de dominer les âmes en se présentant comme le détenteur d'une vérité que nul ne peut ignorer sans se disqualifier dans son humanité ?** Enjeu de pouvoir, finalement, qui appelle cette astuce de l'expert du *logos*, justement *faire parler*, puisque dès qu'on parle on se range sous la loi du sens, on est

éveillé à ce souci de vérité qui conduit à rejeter loin de soi la part déclarée honteuse de son être ? Mais n'est-ce pas également la hauteur sublime de la parole essentielle du poète qui, au nom de son amour, le conduit à jeter un regard hautain sur le monde : « Du houx à la feuille vernie Et du luisant buis je suis las, Et de la campagne infinie Et de tout, fors de vous, hélas ! » (*Spleen*) ? **Sa déception inconsolable n'est-elle pas l'expression de son aspiration à se présenter comme le dépositaire de la mesure de toutes choses, comme le maître sans partage du sens :** « Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillée Tes espérances noyées » (« Ariettes oubliées », IX) ?

Et si l'on veut continuer à supposer la bonne foi de ces adorateurs de la parole, ne faut-il pas reconnaître que la quête du sens est loin de déboucher sur l'acquisition d'une vérité intangible ? Tout au contraire, ne débouche-t-elle pas cruellement sur une fiction de vérité qui renverse à l'insu même de son promoteur le sens en non-sens ? Platon précise que « le délire est pour nous la source des plus grands biens, quand il est l'effet d'une faveur divine » (*Phèdre*, XXII). **La parole est un trait d'union entre l'humain et le divin. En présentant à l'homme sa dimension proprement spirituelle d'âme, elle le fait passer de l'invisibilité de l'âme qui le constitue en propre à l'invisibilité du divin et se transforme alors tout aussitôt en un appel ou une injonction à se transporter jusqu'à la région céleste du pur intelligible, de « l'être véritable » (*ibid.* XXIX).** Aller vers l'au-delà du visible, jusqu'à la source de toutes choses, comme principe d'animation, c'est retourner vers la source première du sens et, donc, de toute parole sensée. Du coup, le *logos* est le principe de mouvement de l'âme au regard de la fin essentielle qu'est pour elle la contemplation de ce qui échappe à toute construction, à toute histoire, l'absolu, dans son éternité souveraine. Parler, c'est pratiquer l'anamnèse qui nous fait remonter jusqu'à ce qui est tombé dans l'oubli : le divin en tant que tel. Platon, dans cette visée d'un sens ultime à travers la promotion de l'absolu divin, n'est-il pas contraint alors de poser la thèse de l'immortalité de l'âme (« s'il est vrai que ce qui se meut soi-même n'est pas autre chose que l'âme, il s'ensuit nécessairement que l'âme n'a pas de commencement et qu'elle n'aura pas de fin », *ibid.*, XXIV) et de faire de la parole un acte de remémoration (« La vue de la beauté terrestre réveille le souvenir de la beauté véritable », *ibid.*, XXX) ? **Bref, si les dieux sont de la partie et détiennent finalement la règle du jeu, n'avons-nous pas à craindre que l'homme ne fasse de la promotion d'une vie sensée, fondée sur le *logos*, que l'ouverture sur le vide sidéral d'une illusion de présence ?** De la même façon, on peut craindre que la parole poétique n'ouvre sur rien d'autre que sur le vide d'une âme qui entraîne le monde dans sa propre inconsistance ontologique. **Le monde réduit à n'être plus que le pur regard d'une âme sur elle-même est absorbé dans une dimension rêveuse qui l'abolit pour toujours et le voue à ne plus offrir que le spectacle effarant de sa propre décomposition.** Comme le dit la parole endeuillée du poète : « L'ombre des arbres dans la rivière embrumée Meurt comme de la fumée » (« Ariettes oubliées », IX) ? Ombre, brume, fumée, mort, toute la réalité se volatilise, se dématérialise, s'invisibilise. Plus rien ne tient, tout se désagrège par l'effet corrosif d'une âme immobilisée dans sa propre difficulté à faire du sens autre chose que le retournement de toute chose en l'expression d'un vécu subjectif. **Et quand elle cherche à se raccrocher à la présence de l'être aimé, c'est pour osciller en permanence de la haine à l'amour, de la déception amoureuse la plus amère à l'extrême idéalisation.** Fantôme d'altérité, l'être aimé ne peut que faire mal ou être transformé en un idéal incolore, inodore. Il est soit le persécuteur (« Mon amour qui n'est plus que souvenance Quoique sous vos coups il saigne et qu'il pleure », « Birds in the night »), soit l'être enchanteur à la pureté immaculée (« Sur votre jeune sein laissez

rouler ma tête Toute sonore encor de vos derniers baisers », « Green »). Marivaux, enfin, nous initie-t-il à sa manière à une parole authentique, habitée de part en part par le désir inquiet de l'amour ? Mais que serait un monde dans lequel le triomphe de l'amour serait véritablement réalisé, où les Dorante feraient la loi ? **La générosité de ce cœur tendre, qui se dit à lui-même à chaque seconde son amour absolu pour l'élu de son cœur, qui fait de la conquête de sa bien-aimée le sens ultime de sa vie, n'est-il pas, derrière son innocence apparente, à la fois cet adorateur intempérant et ce tyran potentiel par son désir irrépressible d'être aimé, celui qui se voue aveuglément à une cause, prêt à mourir pour elle, en oubliant tout le reste ?** N'y a-t-il pas aussi une irréalité de cet autre à qui on offre une passion infinie tout en en attendant un attachement tout aussi infini (« Il n'y a rien de vrai que ma passion, qui est infinie, et que le portrait que j'ai fait », *Les Fausses Confidence*, acte III, scène 12) ? Décidément, cet autre pour qui on voue un amour que Dorante dit être « plus cher que sa vie » (*ibid.*, acte II, scène 2) n'est vraiment pas très loin du rêve inquiétant d'un amour absolument partagé que fait briller illusoirement le verbe poétique de Verlaine et de la présence sublimée du divin que poursuit dans le *Phèdre* l'âme enfiévrée par le délire amoureux.

Aurait-on alors ici les conséquences implacables d'une promotion sans limites du *logos* comme parole vive ? **Car le *logos* comme ouverture sur une vérité ultime ne reposerait-il pas sur l'illusion de la présence à soi-même que fait naître la parole proférée ?** Ne serait-il pas l'effet induit par cette transparence d'un rapport direct, sans distance avec soi-même, promu subrepticement au rang de critère de la parole vraie, juste ? **On voit que l'humanisation de soi et du monde par la parole pourrait ne conduire en fait à rien d'autre qu'à la généralisation d'une illusion de présence et retourner bien vite la parole vive en une parole de mort, soucieuse d'éliminer tout ce qui la contesterait dans sa quête d'une vérité ultime de l'existence humaine.** La critique par Jacques Derrida (1930-2004) de ce qu'il appelle le logocentrisme et le phonologisme de la civilisation occidentale demande à cet égard à être examinée, pas seulement parce que le *Phèdre* de Platon en est la cible directe (*La Pharmacie de Platon*), mais parce que, de façon générale, la parole théâtrale et la parole poétique peuvent très facilement tomber sous le coup de la même accusation. La voix, nous dit Derrida, « produit un signifiant qui semble ne pas tomber dans le monde, hors de l'idéalité du signifié, mais rester abrité, au moment même où il atteint le système audio-phonique de l'autre, dans l'intériorité pure de l'auto-affection » (*De la grammatologie*). Si, comme l'enseigne la linguistique depuis Saussure (1857-1913), tout signe est constitué d'un signifié (un sens) et d'un signifiant (une trace phonique, écrite ou psychique), « le logos ne peut être infini et présent à soi, il ne peut se produire comme auto-affection, qu'à travers la voix : ordre de signifiant par lequel le sujet sort de soi en soi, n'emprunte pas hors de lui le signifiant qu'il émet et qui l'affecte en même temps » (*ibid.*). **L'âme, l'amour, le désir, le divin, tous ces mots seraient-ils chez Platon, Verlaine et Marivaux l'illusion d'une présence sans retrait, d'une absolue coïncidence, reposant sur l'effacement de toute trace signifiante à travers la promotion d'un pur signifié ?** Pourquoi ? Parce que justement ils se présenteraient comme l'infini même, l'infini de l'amour, l'infini du désir, l'infini de l'âme, l'infini du divin. Autrement dit, parce qu'ils renverraient à l'expérience d'une pure identité, d'un chez soi sans dehors. **Animation interne de la parole par l'âme (Platon), musicalité parfaite du poème (Verlaine), signifié transcendant de l'amour comme motif de toutes les paroles échangées (Marivaux), toujours ici et là le même rêve phonologique d'une voix pure.** Et voilà pourquoi l'écriture demanderait à disparaître le plus possible (comédie parlée chez Marivaux, réduction de l'écrit à une répétition mécanique chez Platon, dématérialisation du poème en

un pur souffle chez Verlaine). Si, avec la *phoné*, selon Derrida, « non seulement le signifiant et le signifié semblent s'unir, mais, dans cette confusion, le signifiant semble s'effacer ou devenir transparent pour laisser le concept se présenter lui-même, comme ce qu'il est, ne renvoyant à rien d'autre qu'à sa présence » (*Positions*), alors il devient clair que l'écriture ne peut que prendre « le statut d'une triste fatalité venant fondre sur l'innocence naturelle et interrompant l'âge d'or de la parole présente et pleine » (*De la grammatologie*).

Toutefois, peut-on parler de la parole comme telle. N'y a-t-il pas toujours des paroles, peut-être, en leur mode même d'énonciation, irréductiblement en désaccord les unes avec les autres ? **Où réside aussi le sens de la parole ? Entièrement dans sa supposée substance phonologique ou à travers les écarts qu'elle engendre entre différentes formes de positionnement énonciatif ?** La parole poétique, même si elle affleure comme une possibilité permanente dans toute parole, l'est par rapport à ce qui détermine des usages communs de la parole, ce qu'on pourrait dire être des énoncés types dans des situations socialement ou culturellement déterminées. Et il en va de même pour la parole philosophique. **Si, par conséquent, il n'y a pas de dehors de la parole ou de hors parole, cela ne veut pas dire que la parole serait une, qu'elle serait identique à elle-même, que son sens ne serait pas immédiatement différentiel, en articulation, aussi bien interne qu'externe, avec ses modalités d'actualisation particulières dans des situations linguistiques prédéterminées.** La parole ne se profère pas hors contexte social, historique. Ce qui fait que, loin de toute pureté originaire ou de toute illusion quant à un « signifié transcendant », elle inclut aussitôt des rapports de forces, des conflits potentiels ou non avec les modes de fonctionnement dominants du discours. La parole peut se figer, ne plus faire résonner en elle que les formes conventionnelles de communication. Pire : n'être plus que l'incarnation brutale des relations hiérarchiques qui président à la formation et à la perpétuation de la vie sociale. **Nos auteurs, philosophe, dramaturge, poète, font entendre une autre parole qui prend le contrepied des certitudes établies. Ils nous font passer de la scène éclairée de la parole sociale à la scène nocturne d'une autre parole qui déplace et perturbe la première, non pas de façon accidentelle, mais comme la réserve inépuisable de son propre sens.**

C'est sous cet angle qu'il faut envisager la prise de position de Socrate vis-à-vis aussi bien de la détérioration de la relation, véritable institution dans l'Athènes antique, entre l'*éraste* (l'amant) et l'*éromène* (l'aimé) que Lysias accélère ou avalise par sa célébration de l'amant sans amour qu'au regard de la promotion du vraisemblable comme critère de réussite de la force persuasive du discours. Lysias met en avant la bonne conduite sociale là où l'amour dans sa turbulence native trouvait un lieu d'inscription sur un plan social : « Ceux qui ne sont pas épris n'ont jamais subi les reproches des leurs pour avoir à cause de l'amour mal calculé leurs intérêts » (*Phèdre*, VIII). **Il veut transformer la relation érotique en un contrat, qui réclame toute la lucidité des parties et un soin calculateur pour en retirer des avantages réciproques en termes d'adaptation harmonieuse à la vie sociale.** L'attaque de Platon contre la rhétorique fait corps avec ce rejet de l'amour sage et discipliné qui relève d'une morale publique dont Lysias se fait ingénument le porte-parole. **L'opposition entre la vérité et le vraisemblable relève directement de ce conflit entre deux paroles, entre la parole intempestive de l'amour et la parole socialement avalisée, disciplinée et bien-pensante, entre une parole qui dédouble la notion de vérité et une parole qui la considère sous l'angle exclusif de l'avis dominant.** Car, pour Socrate, le vraisemblable correspond à ce qui est accepté ou reconnu par le plus grand nombre. C'est la *doxa* : l'ensemble architecturé des représentations dominantes dans une société donnée, conditionnant par là l'adhésion consentante du plus grand nombre. Lysias fait entendre l'avis

dominant. Il est cet orateur qui « doit s'attacher au vraisemblable et envoyer promener le vrai » (*ibid.*, LVII), puisque ce qu'il met en discours c'est « ce qui semble vrai à la multitude » (*ibid.*). Vieille astuce de la flatterie rhétorique (cf. *Gorgias*), faire entendre à l'autre ce qu'il veut entendre, un point c'est tout. **C'est ici que prend tout son sens l'idée socratique selon laquelle il faut plaire aux dieux et non aux hommes, les dieux étant le principe d'un détachement du particulier pour se conduire vers l'universel, ce qui éclaire l'homme comme tel et le libère d'un mode de vie doxique.** Ainsi, pour lutter contre les formes dominantes du parler et mettre en question l'autorité des logographes patentés, il s'agit de savoir « à propos des discours quelle est la manière de faire ou de parler qui est la plus agréable aux dieux » (*ibid.*, LIX). Se référer à l'ailleurs, sortir de la scène sociale, cette fuite dont parle Socrate, mais qui permet de prendre en vue l'affaissement de l'homme dans des comportements réglés socialement, quand la parole s'escrime à célébrer toujours la même chose : le bon ordre collectif. C'est pourquoi la critique de l'écrit porte sur des points tout à fait précis qu'il s'agit de référer à l'interrogation de Platon sur le mode d'énonciation et de diffusion de la parole parlée et écrite dans la cité. L'écrit n'existe pas en dehors de l'acte de lecture qui se conçoit comme dialogique. Socrate réécrit le discours de Lysias : il le fait par un travail de lecture, plurivoque et polyphonique en son principe, ouvert sur différentes voix, déjà celle de l'âme, mais aussi celle des dieux, des mythes, irréductibles à la seule textualité de l'écrit. C'est en cela que Socrate évoque une autre écriture, celle de la science dans l'âme (*Phèdre*, LX), passant et repassant à travers toutes les paroles en circulation dans l'espace de vie commun et impliquant le retournement dialogique de la palinodie, du dédit dans le dire. À cet égard, ce n'est pas la parole qui est source d'une illusion de vérité comme présence permanente à soi-même (thèse de Derrida), c'est l'écrit. « Le remède de l'oubli et de l'ignorance » (*ibid.*, LIX) n'en est pas un dans la mesure où il produit l'illusion d'une toute-puissance du savoir : « Quand ils auront beaucoup lu sans apprendre, ils se croiront très savants, et ils ne seront le plus souvent que des ignorants de commerce incommode » (*ibid.*). **Socrate, *l'ami de la sagesse*, analyse la représentation que les hommes se font de la technique, comment ils rejouent à travers la technique, ici l'écriture, des attentes qui procèdent du désir illusoire d'une possession définitive de la vérité.** Face au discours de Lysias qui vise à magnifier les talents du logographe et qui se présente comme un certificat d'authentification d'une maîtrise parfaite du discours dans une société athénienne démocratique, difficile aussi de ne pas s'en réjouir. En posant la question du statut et de la fonction de la parole dans la cité, Socrate est amené à voir dans la circulation des écrits des logographes de main en main, comme l'illustre Phèdre avec le discours de Lysias, la pratique étant très répandue à l'époque, le signe d'une extension par-delà l'enceinte des institutions démocratiques d'une parole disqualifiant à l'avance la parole philosophique. Par définition, le discours du logographe veut se placer dans une position d'autorité incontestable : il refuse le débat là où le débat est supposé être la condition même d'exercice de la citoyenneté. **C'est ce renversement que signifie l'écrit, quand une parole se soustrait à la contestation ou fait de la neutralisation de toute contestation le principe même de sa réussite.** C'est une parole qu'on écoute, plus du tout une parole qui en appelle une autre sous la forme d'un débat. C'est une parole aussi qui cherche à tuer le débat, à s'imposer par la force séductrice du vraisemblable, en obtenant à l'avance « les applaudissements universels de la multitude » (*ibid.*, LXIII). En fait, qui est le plus démocrate des deux : Socrate ou Lysias ?

À cet égard, Marivaux est très socratique et nous pourrions regarder sans difficulté en cet accoucheur d'amour qu'est Dubois un double du maïeuticien Socrate. Là aussi, l'amour et sa parole si indocile apportent un contrepoids aux différents projets de mariage initiés par les Lysias du

moment, Monsieur Rémy et Madame Argante. La pleine présence à soi n'est pas celle de l'amour, mais celle d'une conformité à la parole sociale qui sert de modèle de conduite. **Produisant un écart dissonant, la parole amoureuse, secrète, silencieuse, tortueuse, met en crise l'autorité du mariage raisonnable, où les parties supposent un contrat qui permet de déterminer des droits et des devoirs pour chacun et qui, sous la forme d'une transaction, repose sur l'intérêt bien compris.** Adoptant le point de vue de la société, Monsieur Rémy s'enorgueillit de la sagesse des arguments qu'il utilise pour convaincre son neveu de se ranger à son avis. Pour Marton, faisant valoir tous ces avantages sur un plan financier : « Ainsi, mon neveu, prenez toujours vos petites précautions, et mettez-vous en état de vous passer de mon bien » (acte I, scène 3). Pour l'inconnue : « C'est une dame de trente-cinq ans qui a quinze mille livres de rente pour le moins, ce qu'elle prouvera » (acte II, scène. 2). Du coup, devant le refus catégorique de Dorante, l'oncle ne peut que voir en son neveu un extravaguant, comme l'amoureux du *Phèdre* accusé de folie : « Vous êtes un imbécile, un insensé » (*ibid.*). **Tout est affaire de statut, de position sociale, d'argent, comme pour les rhéteurs et les doxographes de l'antiquité (la richesse ostentatoire de Gorgias). Tout est donc affaire de pouvoir.** Faisant jouer la parole de l'amour contre la parole d'autorité de la société, la dénonciation de Marivaux est claire. Marton rappelle que Madame Argante « est extrêmement entêtée de ce mariage » (acte I, scène 11) avec le Comte qui, se pliant de son plein gré à la volonté de l'entremetteuse maternelle, envisage également de son côté l'affaire sous l'angle de l'avantage social. Les arguments de la mère d'Araminte ne trompent pas : « Madame la Comtesse Dorimont aurait un rang si élevé, irait de pair avec des personnes d'une si grande distinction, qu'il me tarde de voir ce mariage conclu ; et, je l'avoue, je serai charmé moi-même d'être la mère de Madame la Comtesse Dorimont, et de plus que cela peut-être ; car Monsieur le Comte Dorimont est en passe d'aller à tout » (acte I, scène 10). Mariages arrangés, mariages orientées vers le souci de sa puissance sociale, mariages vidés à l'avance de tout amour pour mettre de côté la singularité de la personne au profit de la *persona*, du masque social, ils sont le reflet du fonctionnement global d'une société qui ne reconnaît comme légitime et comme estimable que ce qui tire vers le haut, que ce qui fait fructifier sa propre ascension sociale. Réaction indignée de la mère face à l'extrême tiédeur de sa fille : « Ma fille n'a qu'un défaut ; c'est que je ne lui trouve pas assez d'élévation. Le beau nom de Dorimont et le rang de comtesse ne la touchent pas assez ; elle ne sent pas le désagrément qu'il y a de n'être qu'une bourgeoise. Elle s'endort dans cet état, malgré le bien qu'elle a » (acte I, scène 10). **La violence de la parole sociale est aussi indissociable de cette hiérarchisation des rapports humains qui disqualifie à l'avance la parole des mal lotis de la société.** Marivaux y est plus que sensible : qui est autorisé à parler dans la société, sinon celui qui est habilité par la société à le faire en fonction de sa fortune, de sa condition, de son statut ? Dorante est ramené en permanence par Madame Argante à sa « basse condition » d'employé dans la misère : « Il ne s'agit pas de ce que vous en pensez, gardez votre petite réflexion roturière, et servez-nous, si vous voulez être de nos amis » (*ibid.*). **Tout y est : disqualification (taisez-vous !) et intimidation (attention si vous n'obtempérez pas) !** Toujours Madame Argante : « Son sort ! Le sort d'un intendant ; que cela est beau ! » (acte III, scène 7). De même, à la suite de la confirmation de l'amour de Dorante pour sa fille : « Ne fût-ce que par bienséance, il faudra bien qu'elle le chasse » (acte III, scène 4). Comme le dialogue platonicien l'avait déjà fait dans l'antiquité, le théâtre de Marivaux, en adoptant le ton de la conversation, est le lieu d'une réflexion sur l'autorité de la parole. **Loin de toute célébration d'une pure présence à soi dans l'élément transparent de la *phoné*, il met en scène, sous les coups de projecteur du désir amoureux, la parole dominante pour en critiquer l'autorité tyrannique, puisque se traduisant par la**

censure et la hiérarchisation oppressive des rapports sociaux. La parole amoureuse joue aussi chez Marivaux (comme dans le *Phèdre*) un rôle critique vis-à-vis des formes d'autorité du parler socialement établies. L'amour est par-delà les classes, franchit les frontières sociales, ne se laisse pas réduire à des considérations de « condition », mais il ne l'est nulle part ailleurs que dans une société qui, au nom de la parole habilitée de l'ordre établi, le réduit à l'avance au silence. **Véritablement subversives, les *Fausse Confidences* sont de vraies confidences pour le spectateur qui apprend qu'il y a toujours, appuyé sur des statuts sociaux et économiques précis, un partage entre l'audible et l'inaudible, l'acceptable et l'inacceptable, le convenu et le choquant.** Avec Dubois comme guide aguerri, projection de Marivaux sur la scène, la parole amoureuse en est l'exploratrice et la perturbatrice.

Il aurait été étonnant que celui qui venait juste de participer à la Commune de Paris se contenta d'être un poète de l'évasion onirique, du transport extatique vers les douces régions de l'imagination heureuse. La parole poétique de Verlaine est avant tout combative. On pourrait même dire qu'elle est le combat de la vie de Verlaine, contre lui-même, mais en tant qu'elle est d'abord un combat contre la parole autorisée d'une bourgeoisie alors toute-puissante. Le poème de jeunesse, *Monsieur prudhomme*, introduit plus tard dans les *Poèmes saturniens*, correspond à la dénonciation de cette parole toute engoncée dans la certitude de tenir le monde entre ses mains, de faire du monde un chez soi aux couleurs d'un printemps permanent : « Il est grave : il est maire et père de famille. [...] Monsieur Prudhomme songe à marier sa fille ». Monsieur Prudhomme, c'est Madame Argante, mais c'est tout aussi bien Lysias. **C'est l'homme de la *doxa* qui ne se vit pas autrement qu'à travers son appartenance à une société devenue pour lui la terre d'élection de son bonheur olympien.** C'est lui dont l'âme est pleine d'elle-même, qui entend au dehors l'écho rassurant de sa voix, jusqu'à se laisser croire, nouvelle divinité parmi les hommes, qu'il est l'orchestrateur de toutes choses : « Son faux col engloutit son oreille. Ses yeux Dans un rêve sans fin flottent insoucieux, Et le printemps en fleurs sur ses pantoufles brille ». **Il détient la clef des unions heureuses, car son union avec lui-même est heureuse et se présente immédiatement à lui comme un modèle de vie à étendre le plus loin possible, et, pourquoi pas ?, jusqu'aux confins de l'univers.** Il en a la conviction intime, absolument inébranlable, tout doit se conformer à sa volonté impériale de bonheur comme par une harmonie préétablie, quasi divine, avec soi-même et avec les autres. Armé de la parole poétique, voilà aussi ce qu'attaque Verlaine : **cette bourgeoisie soucieuse de sa respectabilité, de promouvoir un monde taillé à la mesure de son désir de confort et de sécurité et, surtout, de veiller à sa descendance en organisant des alliances avantageuses.** Et il sait qu'il doit alors affronter le mépris de cette société bien-pensante qui ne voit en l'homme que le futur bon « père de famille » : « Quant aux faiseurs de vers, ces vauriens, ces maroufles, Ces fainéants barbus, mal peignés, il les a Plus en horreur que son éternel coryza ». **La position de Verlaine est la même dans *Romances sans paroles*, à ceci près qu'il est cette fois sollicité par l'être aimé à se ranger lui-même dans la vie toute ordonnée du couple bourgeois.** Le drame est maintenant *son* drame, comme le cœur endeuillé de la parole poétique et le risque de son extinction. Se lançant dans cette longue errance à travers l'Europe, Verlaine fuit bien la vie parentale (mariage avec Mathilde en 1870, naissance d'un enfant en 1871), mais, ne nous trompons pas, parce que l'être aimé l'a fuit, de sorte que sa fuite à lui prend la valeur d'un appel, d'un appel à celle qui est déjà partie, d'un appel à la voir revenir à lui : « Vous n'avez rien compris à ma simplicité, Rien, ô ma pauvre enfant ! Et c'est avec un front éventé, dépité, Que vous fuyez devant » (« Child Wife »). La femme enfant du poème, c'est cette femme qui ne se laisse pas

surprendre par l'amour, qui reste raisonnable, soucieuse de sa respectabilité sociale ou de son confort conjugal : « Car vous avez eu peur de l'orage et du cœur Qui grondait et sifflait, Et vous bêlâtes vers votre mère – ô douleur ! – Comme un triste agnelet » (*ibid.*). Nouvelle Madame Argante, mais cette fois face à une Araminte qui aurait cédé aux conseils de modération et de bienséance : « Mais vous n'aviez plus l'humide gaîté Du plus délirant de tous nos tantôts. La petite épouse et la fille aînée Etait reparue avec la toilette Et c'était déjà notre destinée Qui me regardait sous votre voilette » (« Birds in the night »). Verlaine n'a pas trouvé en Mathilde celle capable de faire de l'amour le mot d'ordre de la contestation d'un mariage tout empesé d'une morale bourgeoise asséchante et de dire avec lui : « si notre vie a des instants moroses, Du moins nous serons, n'est-ce pas ? Deux pleureuses » (« Ariettes oubliées », IV). **En ce sens, il est difficile de ne pas voir dans les amours illicites et scandaleuses avec Rimbaud, « l'homme aux semelles de vent », la même impulsion chez Verlaine à situer l'amour par-delà toutes les règles de vie conjugales et familiales, mais également à faire de la parole poétique le rempart, fragile et incertain, contre l'entreprise de réduction de l'homme à un bonheur social**. Quoi qu'il en soit, jamais la parole poétique de Verlaine ne se referme sur elle-même et jamais elle ne se pense ni ne se vit autrement que dans son affrontement avec la parole sociale, sédimentée dans les conventions et les usages communs. Par conséquent, Platon, Marivaux et Verlaine, loin de promouvoir la présence radieuse à soi-même dans l'élément totalement transparent du *logos*, ne cessent de rappeler que la parole est toujours déjà au moins double et que, par là, elle rend absolument irréductible le conflit qui la caractérise vis-à-vis de son assimilation à des modalités énonciatives constituées et garanties socialement.

III. D'une scène à l'autre, d'une écoute à l'autre : le passage de la parole identitaire à la parole du secret

Devons-nous en rester là ? L'étrangeté du *logos* philosophique, si peu comparable à une parole pleine de sens, demande en fait à être précisée pour en finir avec le reproche que l'homme au verbe prolixe qu'est le philosophe ambitionnerait avant tout une position de maîtrise. On connaît la remarque enjouée de Phèdre au moment où il conduit Socrate en dehors de murs de la ville d'Athènes : « Et toi, étonnant ami, tu es un grand original. On dirait vraiment que tu es, pour reprendre ton mot, un étranger qu'il faut guider et que tu n'es pas d'ici » (*Phèdre*, V). Mais Socrate, où qu'il se trouve, est toujours dans cette attitude qui est celle de l'étranger. Il est par excellence l'un de ces philosophes qui « ne connaissent pas quel chemin conduit à l'agora, ni où se trouvent le tribunal, la salle du conseil ou toute autre salle de réunion publique, qui n'ont ni yeux, ni oreilles pour les lois et décrets proclamés ou écrits et qui, quant aux brigues des hétairies qui disputent les charges, aux réunions, aux festins, aux orgies avec accompagnement de joueuses de flûte, n'ont même pas en songe l'idée d'y prendre part. » (*Théétète*). **S'il ne cherche pas à se faire une place parmi les hommes, ni à prendre pour modèle l'homme à la réussite sociale avérée, ce n'est pas qu'il va s'établir dans un au-delà intelligible, c'est qu'il vit dans la cité comme un étranger et que cette vie d'apatride est celle qui conditionne sa parole et, donc, le mode même d'énonciation du *logos* philosophique.** Car le logos philosophique est dans ce pas suspendu, cette manière de visiter la parole publique comme un étranger et, de la retourner sur elle-même, en la vidant de l'intérieur, pour la rendre étrangère à ses usages courants. La parole socratique déstabilise, retire le fondement doxique sur lequel l'homme en temps ordinaire édifie son existence en ne s'envisageant que sous l'angle de ses occupations

sociales. Au moment où la cité grecque prend les contours d'une cité démocratique et risque de s'endormir dans la bonne conscience, le *logos* philosophique agit comme une torpille : « Chaque fois qu'on s'approche d'elle et qu'on la touche, elle vous engourdit. C'est un effet du même genre que tu me parais avoir produit sur moi ; car je suis vraiment engourdi d'âme et de corps, et je ne trouve rien à te répondre » (*Ménon*, 79d). Etrange homme que celui qui est assimilé à un tel animal. Le dialogue peut conduire à ce mutisme, laisser sans réponse, sans voix, dans un état de stupeur. Et, d'une certaine manière, il le faut. Il faut arriver à ce point d'exténuation du sens, ou l'on ne sait plus quoi dire, ou l'on se retrouve dans une impasse, sans rien pour se raccrocher, pour se rassurer, avec le sentiment étrange d'être perdu. **Socrate ne s'en cache pas : le dialogue n'est pas un exposé, un cours magistral, le simple défilé de connaissances ou l'exposition d'une théorie, mais une parole, fragile, haletante, qui va jusqu'à son point de retournement dans le non-sens, jusqu'à se retrouver dans l'impossibilité de dire quoi que ce soit : « Quant à moi, si la torpille est elle-même engourdie quand elle engourdit les autres, je lui ressemble ; sinon, non. Car, si j'embarrasse les autres, ce n'est pas que je sois sûr de moi ; c'est parce que je suis moi-même embarrassé plus que personne que j'embarrasse les autres » (*ibid.*, 80c). Si le philosophe se pose avant tout cette question « qu'est-ce que peut être l'homme et qu'est-ce qu'une telle nature doit faire ou supporter qui la distingue des autres êtres »** (*Théétète*), sa réponse n'en est pas vraiment une, puisqu'il trouve l'homme nulle part ailleurs que dans cet état d'étonnement (« je me sens véritablement pris de vertige », dit Théétète), étonnement face à son incapacité de dire quoi que ce soit de sensé, d'apporter une réponse concluante. Comme le précise le Socrate : « C'est la vraie marque d'un philosophe que le sentiment d'étonnement que tu éprouves. La philosophie, en effet, n'a pas d'autre origine » (*Théétète*). Cette origine n'est jamais derrière le *logos* philosophique, c'est son avenir même, c'est-à-dire son intrusion toujours à recommencer dans la parole de la *doxa*.

La palinodie à laquelle se livre Socrate est à comprendre de la même manière. Elle relève d'une voix intérieure, d'un autre qui habite la voix philosophique et la rend d'ores et déjà étrangère à toute maîtrise personnelle : « Au moment où j'allais passer la rivière, mon bon ami, j'ai senti le signal divin qui m'est familier qui m'arrête toujours au moment où je prends une résolution, et j'ai cru entendre ici même une voix qui me défendait de partir avant d'avoir fait une expiation, comme si j'avais commis quelque faute envers la divinité » (*Phèdre*, XX). La familiarité évoquée est celle, toute paradoxale, avec l'étranger. Ce démon intérieur, inlocalisable, irreprésentable, se manifeste par une voix, celle d'un étranger en soi ! Il est un principe de renversement, de désunion avec soi-même, de mise à distance de soi : ne pas faire corps avec soi-même, se dédoubler intérieurement, mais en instituant un divorce, une capacité de résistance vis-à-vis de soi-même, vis-à-vis d'une adhésion complète à sa propre parole. **L'étrangeté du *logos* philosophique, habitée qu'il est par la voix de l'autre, par une parole intérieure qui l'ouvre à sa propre dimension abyssale, est critique : il fait entrer en crise le sujet comme pure présence à soi-même**. Une obligation se manifeste, impérative, incontournable : **une autre autorité, sans caractéristiques sociales ou institutionnelles, oblige à entrer en divorce avec soi-même, à reprendre ce qui a été fait, mais pour retourner complètement le point de vue initial : l'obligation non pas à rester le même, mais à changer, à retirer son adhésion à ce qui était l'objet jusqu'alors d'une valorisation sans partage**. À l'inverse, le discours de Lysias est un discours sans retournement, qui ne s'inquiète pas de sa propre vérité, qui ne pluralise pas les voix, ne change pas de point de vue, qui répète du début à la fin la même chose, sans

passer par l'affolement des places, sans se dédire de lui-même et faire de la trahison le principe de son développement. Bref, il est un discours sans *alter*.

On ne doit pas aussi se tromper sur le sens du mythe de l'âme dans le *Phèdre*, ce cocher avec les deux chevaux, l'un docile, l'autre indocile. **La philosophie de Platon est tragique. Elle est une philosophie du tourment, de la déchirure, selon cet abîme intérieur qui menace en permanence l'âme comme le reflet de son renoncement à elle-même.** Le divin, l'intelligible, l'idéalité de l'intelligible, est toujours *pour l'âme* l'impossibilité de s'atteindre elle-même, de se rendre totalement présente à elle-même. L'anamnèse n'est jamais la remontée tranquille jusqu'à une situation qui s'abolirait dans son éloignement originaire lié à la chute, mais toujours le rappel de l'événement douloureux et tragique de sa propre imperfection (son manque d'intégrité). La parole, en ce sens, même celle qui célèbre la hauteur céleste, est plainte, désir ardent, partance sans patrie. **L'âme platonicienne est apatride.** Jamais il y a une coïncidence entre l'*agathon* (le bien véritable) et l'âme. Jamais l'homme ne devient Dieu. Et c'est pourquoi le divin n'est pas, pour l'âme, sa présence sans retrait à elle-même, mais son absence à elle-même définitive. **La parole philosophique est alors la trace de l'autre en soi, l'impossibilité de rester avec soi-même, de se figer dans un rapport à soi exclusif.** Le contraire de Narcisse : pas une fidélité à soi-même, mais une fidélité à l'autre, à l'étranger. Du coup, le sort de la parole philosophique est le même que celui de l'amoureux : « Détaché des passions humaines et occupé des choses divines, il encourt les reproches de la foule, qui le tient pour insensé et ne s'aperçoit pas qu'il est inspiré » (*Phèdre*, XXIX). Elle aussi ne peut que « se faire accuser de folie » (*ibid.*, XXX). Cette parole reste inaudible pour la cité : elle est dénuée de sens, folie, donc inarticulable dans les termes d'une vie sociale établie. **Pourtant, c'est elle qui vient déposer la trace de l'étranger dans l'espace familier de la cité et défaire de l'intérieur la parole publique en faisant vaciller son fondement doxique.** On ne peut qu'être sensible à cet égard à la comparaison par Alcibiade de Socrate à Marsyas, le silène mythologique joueur de flûte : « La seule différence qu'il y ait entre vous, c'est que tu en fais tout autant sans instruments, par de simple paroles. [...] En écoutant Périclès et d'autres grands orateurs, j'ai souvent pensé qu'ils parlaient bien ; mais je ne ressentais pas d'émotion pareille, mon cœur n'était pas troublé et je ne m'indignais pas d'avoir une âme d'esclave. Mais ce nouveau Marsyas m'a souvent mis dans des dispositions telles que je trouvais insupportable la vie que je menais » (*Banquet*, XXXIII). Aurait-on là la définition de la parole philosophique comme principe d'exaspération : ne plus se supporter soi-même, au double sens du terme ? En tout cas, histoire encore d'abîme et non de pure présence à soi-même, d'une parole qui se fait en se défaisant à la manière de la toile que Pénélope tisse et détisse dans l'attente fidèle de l'aimé !

Avec une finesse remarquable, Marivaux produit un affolement tout aussi puissant du sens en dédoublant en permanence de l'intérieur la parole proférée. Ce qui est dit est toujours traversée par la survenue d'une autre parole, celle de l'amour, mais qui ne peut s'entendre qu'à condition d'être dans une double écoute, appelant alors l'effacement ou le retournement du sens convenu au profit d'un sens inaudible pour l'écoute commune. Rien n'est dit de plus ou de moins, et pourtant tout est différent. **Ce qui fait en même temps que rien n'est caché (tout se dit) et que tout est caché (autre chose est dit qui échappe à la littéralité de la parole proférée), créant une situation discursive d'énonciation à l'ambivalence irréductible.** Le principe des confidences repose sur cette ambivalence. Dubois, par exemple, révèle à Marton dès le premier acte de la pièce le sens de la présence de Dorante chez sa maîtresse : « je me figure quelquefois qu'il n'est venu ici que pour la voir de plus près » (acte I, scène 17). Marton réagit

en excluant de son esprit cette possibilité, puisque, par ailleurs, tout a été fait pour qu'elle se persuade que Dorante est disposé à l'épouser : « Ha ! ha ! Quelle idée ! Va, tu n'y entends rien ; tu t'y connais mal » (*ibid.*). Dubois dit la vérité (à aucun moment de la pièce il ne ment au sens où il dirait quelque chose de différent de ce qui correspond à la « réalité »), mais il la dit d'une manière telle que cela prend un autre sens : exacerber la jalousie de Marton, faire entrer dans son esprit des soupçons, créer une inquiétude qui ne va pas rester sans effet sur les paroles qu'elle proférera par la suite. **La confidence n'est pas fausse, puisque l'énoncé par lui-même est vrai, mais elle *fausse* le sens de son interprétation par un déplacement qui s'opère du point de vue de l'énonciation et de la destination.** Qui parle ? Et à qui parle-t-on ? Voilà où se situe l'ambivalence qui permet de produire des énoncés à la signification équivoque, mais aussi de tapisser toute parole proférée d'un silence valant alors à titre de secret, quoique étalé au-dehors, livré en quelque sorte à ciel ouvert. **Cacher en révélant, comme inversement révéler en cachant, tel est le prodige qu'accomplit la confidence !** En cela, toute parole proférée se trouve prise dans un jeu ambivalent de manifestation et de dissimulation. **Toute déclaration est en même temps la production d'un silence, d'une parole muette qui ne s'entend pas directement, qui courent tout le long de la parole proférée et qui ouvre sur une autre scène, celle du secret de l'amour.** Car, pour Marivaux, c'est bien l'amour qui est ici le maître du jeu : « Fierté, raison et richesse, il faudra que tout se rende. Quand l'amour parle, il est le maître ; et il parlera » (acte I, scène 2). Il parlera par ce hasard heureux, ce coup de pouce de la fortune, personnifié par le valet Dubois : « L'amour et moi, nous ferons le reste » (*ibid.*). Mais il est un maître qui ouvre le jeu, qui inaugure aussi cette double écoute, cette double parole, cette double destination, justement en dédoublant de l'intérieur l'écoute, la parole, la destination, et, donc, en affolant de l'intérieur le sens avéré de la parole sociale.

Le secret de l'amour de Dorante qui sera tout d'abord dévoilé à Araminte sur le mode de la confidence par Dubois est au départ du dédoublement (du sujet) de l'énonciation qui devient une énonciation à deux voix ou à deux portées. Ainsi, Dorante peut faire lui-même la déclaration de son amour devant la première intéressée, Araminte, sans que cela ne soit directement identifiable comme telle : « Mon amour m'est plus cher que ma vie » (acte II, scène 2). Comment tout dire sans rien dire ? Précisément en altérant le sujet de l'énonciation qui est lui-même (Dorante l'intendant) et un autre absent de la scène sociale (Dorante éperdument amoureux d'Araminte), mais aussi en altérant le destinataire de l'énoncé, qui est dédoublé également en un destinataire présent (la maîtresse de Dorante) et absent dans la situation discursive associée à l'énoncé dans sa littéralité (l'amour même de Dorante). **Double écoute engageant une double scène, la scène sociale et la scène amoureuse, la scène éclairée par la parole publique et la scène nocturne du secret de l'amour.** Je parle en n'étant pas celui que je prétends être, je m'adresse à une personne qui n'est pas celle à qui je prétends m'adresser. La double entente est donc liée à un dédoublement des instances du destinateur et du destinataire, de l'émetteur et du récepteur. **L'énoncé n'a pas à être modifié d'un iota : il dit tout, mais rien, ou de façon fantomatique dès lors qu'il est désarrimé d'une voix émettrice précise et d'un destinataire précis.** L'énoncé est errant ou flottant dans la mesure où sont rendues équivoques les instances d'émission et de réception. Mais, sur l'autre scène, celle de l'amour et de son secret, quelque chose s'entend qui affecte l'interlocuteur, ici Araminte, et l'amène à envisager l'amour fou de Dorante : voilà de quoi je suis capable, je te dis qui je suis en amour. **Araminte est introduite par la révélation de Dubois dans cette double écoute qui vient sceller en elle l'amour fou**

de Dorante, tout en restant au-dehors la maîtresse d'un entendant engagé sur le conseil de son procureur.

C'est la même intrusion d'une autre scène dans la scène de la parole avalisée socialement que Marivaux nous propose avec le retournement par Dorante de la proposition faite par son oncle. L'oncle Rémy accepte de présenter son neveu à Araminte parce qu'il a un projet pour son neveu, un projet de mariage socialement acceptable. Sans qu'il le sache au départ, Dorante est l'objet d'une manigance, chanceuse pour lui, puisqu'elle lui a permis pour une part non négligeable d'être présenté pour l'emploi d'intendant à Araminte. **Il ne brise pas d'un coup net cette parole qui l'enveloppe d'ores et déjà pour le porter vers une position socialement recommandable, mais il en décale l'intention vers une autre fin, il la redouble ou la dédouble de l'intérieur par une autre visée, celle liée à son amour pour Araminte, de sorte qu'il fait travailler autrement le sens initial du dessein projeté à son égard, il retourne la situation à son avantage en avançant dans le sens de sa propre intention, mais indévoilable socialement parlant.** L'oncle : « Je suis d'avis que vous l'épousiez ; qu'en dites-vous« (acte I, scène 3). Le neveu : « Vous avez raison, Monsieur, et c'est aussi à quoi je vais travailler » (*ibid.*). Autrement dit : vous avez raison, je veux me marier et je vais y travailler. On pourrait renouveler la démonstration à tous les moments de la pièce*:* les paroles échangées se déploient toujours sur deux scènes, non seulement différentes, mais antagoniques, puisque ne pouvant se superposer ou s'emboîter l'une dans l'autre pour former enfin l'unité absolument insécable d'un sens unique. La pièce se développe à partir du quiproquo, du malentendu, mais pas par accident, comme le principe même d'énonciation d'une autre parole, soumise d'ores et déjà à une censure sociale. **On assiste alors au retour du refoulé social par le biais d'une ambivalence inscrite dans la situation elle-même et qui devient le moteur de l'évolution des comportements, moteur inconscient, c'est-à-dire à l'insu de la conscience des individus, selon une intentionnalité dont ils n'ont pas la maîtrise et qui doit les conduire à se rendre à l'évidence, à accepter, ou à ne pouvoir empêcher la réalisation de ce qui se tramait derrière leur dos.** Tout dans la pièce de Marivaux est affaire de montage, de mise en scène, mais de sorte que la scène nocturne de la parole amoureuse devienne le principe de subversion de la scène sociale de la parole convenue. Face aux projets de mariage qui cernent de partout les deux protagonistes, Dorante et Araminte, il ne reste plus à l'habile Dubois qu'à faire jouer la mise en scène des autres (Monsieur Remy, Madame Argante) pour imposer la sienne de façon clandestine. Tout aussi est affaire de simulation, puisqu'il s'agit de déplacer les points de vue, les modes d'énonciation et de destination, tout en ne touchant rien aux énoncés eux-mêmes. Le triomphe de l'amour chez Marivaux est le triomphe de cette autre vérité, celle d'un secret qui s'étale à la surface de la scène sociale de la parole proférée sans être vu de personne, mais tout en bouleversant les hiérarchies et en minant de l'intérieur toutes les positions d'autorité.

Si le *logos* philosophique fait entendre la voix de l'étranger dans une cité toujours encline à célébrer sa toute-puissance à travers l'illusion d'une vérité possédée définitivement, si la parole de l'amour marivaudesque se dédouble de l'intérieur pour ouvrir une double écoute, un double sens à jamais irréductible, la parole du poète, de son côté, fait entendre le deuil de la présence, l'irréductible rapport à soi et au monde sur le mode d'un retrait. **Loin de s'enlacer à elle-même dans une étreinte infinie, l'âme verlainien ne se rapporte à elle-même qu'à distance, dans une distance que rien ne saurait abolir.** Aussi, la voix qu'elle fait entendre et à travers laquelle elle se rapporte à elle-même est si peu la célébration d'une pleine présence à soi-même qu'elle répète, avec un entêtement obstiné, sa définitive absence à elle-même.

En cela, pas d'échec, pas la plainte d'une désespérante déchirure intérieure, mais la confirmation que l'absence est le mode par lequel l'âme verlainienne se rapporte à elle-même. Si elle ne se présente jamais à elle-même dans une toute juvénile existence, dans une vigueur virginale, c'est qu'elle ne connaît d'autre présence à soi que celle toujours barrée, toujours en deuil et qui, dans ce deuil interminable, la transporte jusqu'à elle-même sur le mode définitif de l'effacement. S'agit-il d'une âme rêveuse, qui n'arrive pas à s'atteindre pour s'être d'ores et déjà perdue en s'enfermant définitivement dans une dimension imaginaire ? Narcisse fasciné par son image spéculaire et s'efforçant désespérément de coïncider avec lui-même à travers son double hallucinatoire ? Non. Car le *logos* poétique ne rêve pas, il se remémore. Loin de serrer au plus intime de son verbe la présence radieuse d'une âme reposant enfin en elle-même, il rapporte l'âme à la dimension testamentaire du souvenir. Il la guide aussi jusqu'à cet endeuillement de toute présence à soi comme constitutif de son être même. Cela veut dire que dès l'aube de sa manifestation, l'âme se donne, à travers la parole poétique, sur le mode du souvenir, selon un avoir été irrémédiable, la mettant par là elle-même au secret. Les *Poèmes saturniens* avaient déjà ouvert la voie : « Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? » (*Nevermore*, II) ; « Qui donc ici se meurt ? » (*La mort de Philippe II*) ; « Comme la voix d'un mort qui chanterait Du fond de sa fosse » (*Sérénade*) ; « Je me souviens Des jours anciens Et je pleure » (*Chanson d'automne*). **En raison de sa dimension remémorative, l'âme verlainienne est crépusculaire : se donnant dans l'indécision de son apparition et de sa disparition, elle n'est pas substantielle, mais spectrale, toujours s'évanouissant et dans cet évanouissement se livrant sur le mode d'une réalité à jamais irrattrapable, devenue souvenir d'elle-même et se vivant inexorablement comme telle.**

Mais cela veut dire également que jamais la parole poétique ne se fige dans un sens complet, installé pour toujours dans la rectitude de sa vérité. Le poème *Crépuscule du soir mystique* des *Poèmes saturniens* précise d'une manière particulièrement forte ce rapport entre la modalité d'être de l'âme et la modalité énonciative de la parole poétique que les *Romances sans paroles* vont mettre en œuvre à leur tour : « Noyant mes sens, mon âme et ma raison, Mêle dans une immense pâmoison Le Souvenir avec le Crépuscule ». Le poème est cette noyade des sens, de l'âme et de la raison, et rapporte en cela l'âme à sa dimension remémorative et crépusculaire. L'âme qui se donne dans son retrait, dans son effacement, en un exil interminable, qui recouvre d'un voile sa propre venue à elle-même, implique aussi que tout dire poétique la concernant soit aussitôt amené à se dédire, que tout sens que fait entendre la voix du chant poétique soit aussitôt amené à se destituer dans sa propre position d'autorité. Le naufrage de la présence est en même temps celui du sens. Référence complète encore une fois aux *Poèmes saturniens :* « pareille Au brick perdu jouet du flux et du reflux, Mon âme pour d'affreux naufrages appareille » (*L'angoisse*). **La parole poétique est l'exaltation d'une âme en quête de sa propre vérité et qui découvre qu'elle ne peut se voir que dans sa propre disparition, en s'éclipsant d'elle-même, faisant de sa défaillance sa manifestation paradoxale à elle-même. Du coup, la parole poétique est indissociable d'un épuisement du sens, du retournement du sens en non-sens.** Le futile, le léger, l'aérien sont alors si peu une menace intolérable qu'ils caractérisent l'irruption de cette double défaillance, de l'âme et du sens, au cœur du verbe poétique : « C'est ravissant comme ça vous soûle D'aller ainsi dans ce cirque bête » (*Bruxelles, Chevaux de* bois). Le tournoiement, le vide sidéral, c'est cette façon pour la parole poétique de lâcher prise, de ne plus se référer à aucune origine ni à aucune fin, de s'abandonner à un surplace enivrant, à une ivresse de la vacuité : « Tournez, tournez sans qu'il soit besoin D'user

jamais de nuls éperons Pour commander à vos galops ronds, Tournez, tournez, sans espoir de foin » (*ibid.*). C'est, par conséquent, le contraire de la recherche d'une profondeur ou d'une hauteur, essentielle pour celui qui veut arrimer son existence à un sens intangible, fondateur une fois pour toutes d'une vie pleinement sensée.

Comme le dit Verlaine, « l'allée est sans fin » (*Bruxelles, simple fresques*). L'exil de l'âme qui se réfléchit dans l'étrangeté du verbe poétique se trouve ici aussi : **n'aller nulle part, se détacher de toute origine qui prétendrait asseoir l'autorité d'un fondement inébranlable, selon un flottement qui ouvre une errance interminable du sens en abolissant l'idée d'une fin ultime de l'existence humaine.** Renforçant à cet égard l'originalité des *Romances sans paroles* par leur attention extrêmement fine à des détails insignifiants livrés dans l'indétermination de leur caractère métaphorique (cf. « Paysages belges »), il y a dans la parole poétique de Verlaine une tension à jamais irrésolue entre l'effusion subjective et la description littérale, entre le remplissage du « je » poétique par une nature entièrement subjectivée et l'effacement total de toute position subjective au profit du surgissement d'un réel brut, dur comme le cristal. Mais cette tension irréductible est le signe de l'exil aussi bien intérieur qu'extérieur de l'âme : **son oubli dans le monde la rapporte aussitôt à sa propre défaillance constitutive.** Ou, si l'on préfère, par un mouvement de renvoi incessant, l'absorption ou l'effacement de l'âme dans le réel se renverse aussitôt en la levée au cœur son rapport à soi de la dimension remémorative de la présence endeuillée. C'est ce qu'indique là aussi le poème *Bruxelles* en nouant la fuite vers l'ailleurs à la dissolution progressive du réel de toute assise ontologique : « La fuite est verdâtre et rose Des collines et des rampes Dans un demi-jour de lampes Qui vient brouiller toute chose ». Nul socle, nul fondement. L'harmonie est rompue à l'avance, puisque les correspondances sont immédiatement brisées par la dissonance d'un exil sans origine ni fin assignables : « Combien, ô voyageur, ce paysage blême Te mire blême toi-même. Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées Tes espérances noyées ! » (« Ariettes oubliées », IX). **Faut-il alors considérer que cette dislocation interne de toute présence à soi de l'âme et du monde se répercute sur la parole poétique pour faire d'elle cette parole sans fin ni origine stables, altérant ou fantomatisant jusqu'à ses propres conditions énonciatives ?** Jacques Borel ne dit-il pas lui-même qu'« une telle vision imaginant ne peut desceller les formes du monde sans desceller du même coup les figures d'un langage lui non plus qui ne peut plus être stable, ordonné, signifiant » (préface à l'édition Gallimard des *Romances sans paroles*) ? **Si la parole poétique des *Romances sans paroles* est sans origine et ne conduit également à aucune fin, c'est qu'elle passe par la destitution de toute unité subjective comme de toute unité synthétique de l'âme et du monde.** Parole toujours en écho d'une autre parole, selon un dédoublement intérieur qui l'empêche de se fermer sur elle-même, elle ne peut que subvertir l'identité du poète qui vient occuper la position de sujet de l'énonciation et brouiller alors le fonctionnement symbolique de l'énonciation. Qui est l'auteur, s'il se voit tout aussitôt placé en position de destinataire d'une voix poétique qui brise de l'intérieur l'unité d'une présence à soi-même ? Verlaine nous montre aussi que la parole poétique se confond avec cette torsion originaire de l'exil qui l'affecte de l'intérieur d'une absence, comme le signe de sa propre étrangeté pour une parole publique qui fait de sa clarté apparente le principe de cohésion de toute vie collective.

Conclusion

Plutôt que d'être le détenteur d'une essence qui lui permettrait de se rendre pleinement présent à lui-même, l'homme serait-il alors à considérer avant tout comme le point de communication paradoxal entre le sens et le non-sens, selon une parole à jamais absente à toute origine et à toute fin assignables ? Dire avec Hannah Arendt qu'en parlant l'homme s'humanise et humanise le monde, cela risque donc bien de faire accepter une définition beaucoup trop rassurante de l'homme et de nous situer finalement du côté d'une parole publique qui célèbre les vertus de l'entente collective. Plutôt que de partir de l'homme, il faut partir de la parole pour comprendre qu'elle n'apprend pas à être humain, à actualiser une essence, mais à vivre notre propre étrangeté à nous-mêmes et au monde. **Ainsi, parler ne veut pas dire rechercher l'entente, l'harmonie, le consensus, pas davantage la guerre, l'affrontement, la domination, mais rappeler l'écart constitutif du rapport à soi, l'impossibilité de se fermer sur soi-même et d'enfermer autoritairement l'autre dans une position affirmée comme inébranlable.** C'est l'éthique de la parole ou, si l'on veut, le bon usage de la parole que permettent de faire ressortir *Phèdre*, *Les Fausses Confidences* et *Romances sans paroles*. Après tout, l'indépendance de la parole vis-à-vis de toute réalité, jusqu'à celle du sujet-locuteur, n'est-elle pas le signe d'une liberté à exercer dans et à travers la parole pour faire de l'humanité une véritable aventure, sans origine ni fin assignables, rebondissant toujours sur la parole pour frayer un chemin en direction d'un avenir inédit ?

Du langage de marivaux et de celui, actuel, des jeunes de banlieues dans le film l'esquive

ENRIQUE SEKNADJE-ASKÉNAZI

SUJET

PLAN

I. Le langage des jeunes de la Cité

II. Les passages de la pièce de Marivaux que les jeunes déclament

III. Confrontation des deux langages

Conclusion : des langages créatifs

La production littéraire de Marivaux ne se réduit pas à ce que l'on appelle le « marivaudage », mais cette expression rend compte de l'une des principales caractéristiques de son style et de son type de narration. Le marivaudage est un terme que l'on peut prendre en bonne ou en mauvaise part, mais qui concerne essentiellement la parole, le *discours.*

Une parole dialogique qui tourne autour de l'amour et vise à la séduction de l'interlocuteur, qui parfois donne l'impression de ne pas en *finir* avec son sujet et d'être l'unique *action* des pièces. Un discours raffiné qui présente, pour certains, le défaut d'une très grande artificialité. Un jeu avec les sentiments et les mots… C'est aussi ce que l'on nomme le « badinage ».

L'Esquive date de 2002. C'est le second long-métrage d'Abdellatif Kechiche, celui qui l'a *révélé* - le film obtient plusieurs Césars. Avant de passer derrière la caméra, Kechiche s'est intéressé au théâtre. Il a mis en scène une pièce et est monté à plusieurs reprises sur les planches comme acteur – il l'a également été pour le cinéma.

L'action de *L'Esquive* se déroule dans une cité de banlieue. Elle raconte les conflits et les amitiés, les séparations et attirances amoureuses, que vivent quelques jeunes, et les répétitions d'une pièce de Marivaux – *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) – auxquelles participent certains d'entre eux.

Kechiche centre son récit sur les échanges oraux, les joutes verbales des protagonistes. Ceux-ci sont porteurs de violence, mais il se refuse quasi complètement à montrer de la violence physique, de l'« action » au sens où l'on entend généralement ce terme au cinéma. Son film a pour sujet la parole, le discours, la confrontation de deux types de langage.

I. Le langage des jeunes de la Cité

Il est un amalgame, une articulation plus ou moins cohérente de mots et d'expressions venant de la langue nationale, le français, de la langue d'origine des *immigrés* – pratiquement la totalité des protagonistes sont manifestement fils ou petits-fils d'immigrés, pour ne pas dire immigrés eux-mêmes –, d'expressions renvoyant aux croyances religieuses, de différentes formes argotiques. Parmi les différents argots, si tant est qu'on puisse les distinguer, il y a le fameux « verlan ».

Les jurons, insultes et vulgarités éclatent dès la première scène. Ils sont répétitifs et témoignent de l'agressivité et de la pauvreté de langage de ceux qui les profèrent. On a parfois l'impression d'automatismes, de poussées obsessionnelles, et d'utilisation de mots qui ne sont pas dans une relation justifiée avec la situation du moment.

On sait et on peut dire que certains de ces modes de parlers ont la dimension de *sociolectes*, et qu'ils visent à la fois à souder une communauté, à donner ou renforcer une identité, et à exclure ceux qui ne sont pas censés faire partie de ce groupe en rendant le discours difficilement compréhensible.

Les jeunes utilisent des néologismes, dont on pourrait imaginer que certains sont improvisés. En ce sens il faut prendre en compte aussi la dimension de ce que l'on appelle l'*idiolecte*. C'est-à-dire ce qui dans le discours du locuteur lui est propre. On remarquera, par exemple, une forte tendance de Lydia à utiliser l'expression « mon frère » – même quand elle ne s'adresse pas à un garçon !

Au niveau prosodique, il est assez intéressant de noter que la plupart des jeunes mis en scène qui sont donc manifestement d'*origine* étrangère, n'ont pas d'accent : celle d'une langue d'un pays arabe, asiatique… Magalie, le personnage qui est dans une phase de séparation d'avec son ami Krimo, parle espagnol avec sa mère mais n'a pas d'accent espagnol. Ils sont probablement, pour la plupart, né en France et sont Français.

En revanche ces jeunes ont une tendance à ne pas articuler correctement et à parler très vite… Les débits, les timbres, les intonations font que l'on peut évoquer un *accent* propre sinon à la banlieue, du moins à cette banlieue-là – le film est tourné en Seine Saint-Denis.

Au niveau lexical, syntaxique, et grammatical, les fautes, omissions, déformations sont nombreuses. L'une des erreurs les plus amusantes et mémorables est celle que fait Lydia quand elle dit être en train de « s'éventailler » – on peut considérer qu'elle tient aussi du néologisme et qu'elle renvoie à l'idiolecte.

II. Les passages de la pièce de Marivaux que les jeunes déclament

Le premier passage de la pièce de Marivaux que l'on entend répéter est dans la scène 5 de l'acte II. Il est lié avec le tout début de la scène 6. Le haut bourgeois Dorante veut se faire passer pour son valet Arlequin auprès de la haute bourgeoise Sylvia pour la juger à son insu avant d'être contraint à se marier avec elle. Sylvia fait de même en se faisant passer pour sa servante Lisette. Dans cette scène, les deux – faux – serviteurs se déclarent leur amour, chacun des maîtres se rendant compte qu'il trouve, en son interlocuteur dont il ne connaît pas la véritable identité, personne à son goût.

Les signes qui traduisent au moins le rang social de la supposée Lisette sont, dans le film, le maniement constant d'un éventail et son port très altier.

On entend aussi un extrait de la scène 3 de l'acte II, et un important passage de la scène 6 de l'acte III. Ici, après un temps de séparation, le faux Arlequin retrouve la fausse Lisette et évoque le fait qu'elle l'aurait *esquivé*. C'est que le jeu qu'elle joue, le fait qu'elle n'en pince pas pour celui qu'elle croit être le maître d'Arlequin – Dorante, qui se fait appeler « Bourguignon » mais qui est joué par le vrai domestique Arlequin – et pense aimer un valet, sa confrontation avec son père et son frère l'ont déstabilisée…

On peut apprécier, rien que dans les extraits évoqués, toute la préciosité de la langue que Marivaux fait parler à ses personnages. Chaque mot semble parfaitement choisi, les subtilités que rendent possibles l'usage savant de la grammaire, de la syntaxe, et la subversion de leurs règles étonnent. Les tropes sont nombreux. Les synonymes plus ou moins fleuris évitent des répétitions : ainsi, le faux Arlequin s'adresse en un court instant à la fausse Lisette avec les termes de « ma Reine », « ma chère âme », « élixir de mon cœur ».

Ce langage tranche avec la vulgarité et le caractère commun, défectueux et mécanique de celui des jeunes qui travaillent la pièce et de leurs camarades.

Lydia surprend, qui semble réciter ses tirades avec relative facilité et en articulant parfaitement. Krimo, qui a convaincu Rachid de lui laisser le rôle du faux Arlequin parce qu'il espère ainsi pouvoir approcher plus facilement Lydia, l'embrasser et lui demander de « sortir » avec lui – ce qu'il fait – ne surprend pas, lui. Krimo n'arrive pas à retenir son texte, ne le comprend pas et le dit, le bafouille, mâche atrocement ses mots, fait des lapsus plus que révélateurs. Ses camarades de classe se moquent de lui, l'enseignante qui fait travailler les acteurs en herbe s'énerve, Lydia le secoue.

La facilité avec laquelle Lydia, mais aussi Rachid ou Frida – qui joue le rôle de la fausse Lisette – passe d'un registre à un autre, de leur langage quotidien à celui de Marivaux et inversement, paraît trop belle pour être vraie. Mais il s'agit pour Kechiche de montrer que ces jeunes de banlieue ont l'habitude de s'exprimer avec volubilité, prolixité ; qu'ils passent une bonne partie de leur temps à dialoguer, à s'invectiver entre eux. Leurs échanges sont des combats à bâtons rompus. Ils sont habités par le/leur langage. Ils sont relativement extravertis.

Krimo, lui, a un rôle bien particulier dans cette communauté. Il est en retrait, ne participe pas forcément aux activités de ses copains comme on le voit au tout début du film, ne parvient pas à trouver les mots justes pour convaincre Lydia de « sortir » avec lui, semble d'une certaine manière encourager celle-ci à le faire courir après elle, ce qui va poser de graves problèmes entre les jeunes.

Finalement abandonné par sa copine Magali, qui cherchait dans un premier temps à éviter la séparation, Krimo reste chez lui alors que Lydia le cherche, après qu'a eu lieu la représentation de la pièce, et semble prête à accepter de se lier à lui. Il est enfermé dans sa chambre et ne sort pas. Comme il est enfermé en son for intérieur, malgré les rodomontades de l'institutrice lui demandant de *sortir de lui-même*, d'exprimer les sentiments supposés de son personnage mais aussi les siens propres – par exemple le plaisir de pouvoir *jouer*, de faire du théâtre[1].

1. La question peut se poser de savoir si Kechiche sous-entend que la voie de la réussite et de l'intégration est ouverte pour des personnages comme Lydia ou Frida du fait de leur capacité à bien parler, à sortir d'eux-mêmes, à faire du théâtre. Puisque le film mêle réalité et fiction, on pourra mentionner le cas

III. Confrontation des deux langages

Les passages du texte choisis par Kechiche entrent en résonance avec la situation décrite dans le concret de la diégèse. La fausse Lisette *esquive* le faux Arlequin et Lydia *esquive* Krimo. La narration *dramatique* devient mise en abîme de l'aventure de Krimo et Lydia.

On sent la volonté de montrer l'écart entre les deux types de langage et en même temps de rapprocher les *actions*... L'interprétation que fait implicitement Kechiche de la vie de la Cité qu'il filme pourrait se rapprocher de l'interprétation que fait l'institutrice de la pièce de Marivaux : l'individu est conditionné par sa langue, son comportement et sa langue le sont par son milieu social. On ne voit pas d'opposition de classe dans le film, mais la confrontation violente qui a lieu à un moment avec des policiers prouve que ces jeunes sont cernés et *catalogués*, remis à leur place.

Certains critiques ont reproché au cinéaste de ne représenter que cette violence réelle-là et d'en faire un cliché « contreproductif » [1]. Mais Kechiche veut montrer à la fois qu'il travaille sur le problème du langage et de la parole et que cette communauté – même s'il peut exister une violence qui lui est inhérente – est violentée de l'extérieur et pas seulement parce qu'elle est violente elle-même mais parce qu'elle est socialement et linguistiquement *autre*. Il est par ailleurs intéressant de relever ce qui peut correspondre à un point de vue du cinéaste : le langage des jeunes est extrêmement *agressif*, mais cette agressivité a un rôle symbolique. D'une certaine manière, elle leur permet de ne pas s'entretuer *concrètement*, de rester amis et solidaires – ce que la toute fin du film, après la représentation de la pièce, montrera à sa manière. Elle a une fonction ludique et cathartique. Et le symbolisme vient à la fois du fait que ce qu'est exprimé verbalement ce qui pourrait l'être physiquement et de ce que les insultes sont la plupart du temps à ne pas prendre à la lettre, pour ne pas dire qu'elle sont positivement vidées d'une grande part de leur sens, qu'il soit propre ou figuré.

Kechiche cherche aussi à nous rappeler implicitement, nous semble-t-il, qu'au-delà de la différence apparente entre la langue de Marivaux et celle de la banlieue, quelque chose les fait se rejoindre.

Les études sur Marivaux, les prises de position quant à son écriture, ont montré que son langage est relativement novateur, créatif pour le théâtre de son époque. Qu'il lui est propre et parfois difficile à comprendre pour celui qui n'en est pas coutumier. Qu'il est fait de néologismes et de torsions inventives de la langue, d'emprunts à des formes inusitées, archaïques du français. D'emprunts à des patois ou des dialectes. D'utilisations de proverbes. D'un mélange à certains moments de discours délicats et de trivialités. Mais aussi de répétitions volontaires de vocables ou d'expressions – pour ne pas parler du caractère répétitif de ses intrigues, lequel rend pour certains le théâtre de Marivaux « monotone ».

Sont souvent citées les prises de positions de l'auteur dramatique Charles Palissot de Montenoy qui reproche au style de Marivaux d'être *jargonneux*[2]. Celles de l'écrivain et critique Jean-François de la Harpe qui parle lui aussi de « jargon » et du « mélange le plus bizarre de métaphysique

exemplaire de Sabrina Ouazani, issue des Cités, et qui à partir *L'Esquive*, son premier rôle, s'est lancée et a été lancée dans une belle et riche carrière de comédienne.

1. Cf. Vincent Thabourey, «L'Esquive », Positif, n° 515, janvier 2004.
2. Cf. *La Dunciade française ou la Guerre des sots*, son texte poétique de 1764.

subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictions populaires »[1]. À propos du langage des valets et des paysans, Jean Le Rond D'Alembert, évoque un « jargon à la fois bas et précieux », un « alliage rare », un « bizarre amalgame ».

Notons aussi, puisque l'on a évoqué la violence inhérente -bien que symbolique et codée – au langage des jeunes, le caractère érotique, provoquant et traduisant la jouissance, inhérent au marivaudage – bien que ce langage soit aussi, par essence pourrait-on dire, de l'ordre du Symbolique.

Conclusion : des langages créatifs

Les considérations que nous venions de faire permettent de mettre en valeur les positions *défendant* les langages du type de celui que parlent les jeunes du film, et qui sont probablement celles de Kechiche. Présentons-les ici de la façon la plus radicale pour plus de clarté : une langue parlée est *vivante*, elle est en constante évolution, en constante réinvention. La subversion de ses règles et codes est la condition de la vie, de *sa* vie, de l'expression et de l'art. Certains termes du langage verlan sont maintenant reconnus par l'Institution. En 2006, on pouvait constater que le dictionnaire *Le Petit Robert* faisait entrer dans ses pages les termes « meuf », « keuf » et « teuf ». Pour prendre un simple exemple, Marivaux est connu pour avoir inventé une expression qui a choqué à son époque et qui est entrée dans le langage courant : « tomber amoureux » – l'usage voulait que l'on dise « se rendre amoureux ». La langue parlée par les jeunes qui sont filmés est vivante et créative.

On pourra arguer du fait que la parole des protagonistes du théâtre de Marivaux est, *à la base*, une parole écrite… et non orale. Certes, mais nombreux sont les exégètes à rappeler que Marivaux écrivait comme il s'efforçait de parler et que ce langage précieux lui paraissait simple et naturel. C'est ce qu'évoque d'Alembert dans l'ouvrage déjà cité ou Frédéric Deloffre dans *Une Préciosité nouvelle, Marivaux et le Marivaudage*[2]. Deloffre rappelle que le marivaudage doit être replacé dans le contexte de ce que l'on appelle la « Seconde Préciosité », courant de pensée et mode de vie en vogue dans les années 1720-1730[3]. On peut citer comme étant certains de ses représentants Bernard Le Bouyer de Fontenelle ou Nicolas Boindin. Cette pensée s'exerce, y compris à l'oral, dans les Salons littéraires et dans des Cafés comme Le Procope. On évoque à ce propos un « jargon des cafés ». Boindin est un jargonneur et un néologue connu.

D'autre part et un peu à l'inverse, on notera que même si on peut reconnaître un naturalisme éclatant dans le rendu des dialogues de *L'Esquive*, même si on sait ce que les acteurs ne sont pas des professionnels mais des personnes qui, pour certaines, jouent en quelque sorte leur *propre rôle*, il y a un effet *d'écriture* dans le film. Il ne vient pas seulement de ce que l'on a affaire à une œuvre cinémato-graphique (sic), mais du sentiment d'une concentration, d'une intensification des caractéristiques du langage des jeunes.

On peut penser que la *présence* de la caméra, les répétitions avant le tournage, le découpage et le montage qui focalisent les spectateur/auditeur sur les interlocuteurs et notamment

1. Cf. le volume 12 de son ouvrage *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* (1799-1805).
2. Éditions Les Belles Lettres, Paris, 1955.
3. La première « Préciosité », celle que Molière dénonce, datant de la première moitié du XVII[e] siècle.

leur visage, l'absence ou l'élimination des temps morts – ceux de la vie, ou ceux que certains cinéastes construisent au cinéma – y sont pour beaucoup.

Cécile Sorin, enseignante de cinéma et auteur d'articles et d'ouvrages sur le septième art – qui travaille notamment sur le pastiche, la parodie, les *emprunts* et *imitations* –, rappelle une chose très important dans une conférence où elle analyse la représentation de l'univers scolaire dans *L'Esquive* et dans le film de Laurent Cantet, *Entre les murs* (2008) : que Kechiche a créé, rédigé les répliques des protagonistes – qu'il n'y a pas eu improvisation. Que les jeunes des banlieues qui ont joué dans le film ont dû apprendre leur texte, parfois avec difficulté. Pour Cécile Sorin, c'est la manière qu'a choisi le cinéaste de fortement souligner la différence de statut social entre les jeunes, d'un côté, l'enseignante d'un autre côté – enseignante qui a l'absolu monopole de la parole dans sa classe –, et les personnages qui parlent la langue de Marivaux encore d'un autre côté[1].

Dans la revue en ligne *Chronicart*, Jean-Sébastien Chauvin écrit avec une certaine justesse même si l'analyse de son point de vue pourrait permettre de poursuivre la *discussion* : « Loin d'un verbe exclusivement axé sur une pauvre sociologie descriptive (type *La Haine*), *L'Esquive* engendre un étrange ars poetica de la parole de banlieue. [...] un intense effet de réel naît de ces mots éructés, celui d'une langue obstinément vivante et polymorphe qui, loin de tout embaumement, de toute rigidité conservatrice dynamite la fine membrane séparant le parlé de l'écrit, le profane (la rue) du sacré (l'art[2]) ».

1. Cécile Sorin, « L'Esquive et Entre les murs : la possibilité du dialogue entre élèves et enseignants ». Conférence donnée le 6 janvier 2010 dans le cadre des «Mercredi de Créteil » de l'Académie de Créteil. Visible en ligne : http://stream.ac-creteil.fr/play2.php?vid=563
2. http://www.chronicart.com/cinema/chronique.php?id=8543

Les auteurs

Patrice Bégnana, agrégé de philosophie, enseigne en français-philosophie en PCSI au lycée François Arago de Perpignan.

Brahim Boumeshouli, agrégé de lettres, ancien élève de l'École normale supérieure, et diplômé de l'Institut supérieur de l'administration. Professeur du français-philosophie en classes préparatoires scientifiques Salmane Al Farissi et Al Khawarizmi, à Rabat-Salé.

Claudine Chevallier, docteur en philosophie, professeur de culture générale en classes préparatoires.

Lahoucine El Merabet, ancien élève de la faculté des lettres d'IBNOU ZOHR à Agadir, de la faculté des sciences de l'éducation et de l'École normale supérieure à Rabat, agrégé de lettres et auteur de plusieurs articles parus aux éditions Ellipses. Il enseigne langue et communication aux grandes écoles d'ingénieurs et français-philosophie au Centre IBN Taymia des CPGE scientifiques à Marrakech.

Abdelbasset Fatih, agrégé de lettres modernes, enseigne le français et la culture générale en CPGE économiques, au lycée Omar al Khayyâm à Rabat.

Céline Guillemet, agrégée de lettres modernes, enseigne les lettres au lycée Gustave Eiffel à Cachan.

Françoise Gouzard-Thomas, docteur en littérature française, a enseigné à Libreville (Gabon), puis à l'université de Nantes et en CPGE scientifiques au lycée de La Rochelle.

Jérôme Jardry, agrégé de philosophie en CPGE scientifiques au Lycée Mariette de Boulogne sur mer.

Mustapha Jbilou, licencié en linguistique de la faculté des lettres de Marrakech, ancien de l'École normale supérieure à Martil, agrégé de lettres et major de sa promotion, enseigne langue et communication dans les grandes écoles d'ingénieurs et français-philosophie au centre Khansa des CPGE scientifiques à Casablanca.

Aurélien Liarte, agrégé de philosophie, enseigne le français-philosophie en CPGE scientifiques, au lycée Masséna de Nice, et la culture générale en CPGE commerciales, au lycée international de Valbonne.

Irène Moillo, psychanalyste, a exercé en classes préparatoires et collaboré à plusieurs ouvrages chez Ellipses.

Dominique Poulain, agrégé de lettres modernes, professeur de français-philosophie en CPGE au lycée Joliot-Curie de Rennes, chargé de cours à l'université de Rennes 2 Haute-Bretagne, membre de jury aux concours d'entrée des grandes écoles d'ingénieur.

Sophie Rochefort-Guillouet, ancienne élève de l'ENS en lettres classiques et de l'Institut d'études politiques Paris, enseigne les humanités littéraires, l'histoire de l'art et l'histoire comparée de l'Europe et de l'Asie à Sciences-Po Paris.

Enrique Seknadje-Askénazi, maître de conférences au département cinéma de l'université Paris VIII. Il a publié un ouvrage sur Roberto Rossellini aux éditions L'Harmattan. Il est l'auteur de nombreux articles sur le cinéma dans des revues et ouvrages collectifs français et italiens, notamment aux éditions Ellipses. Il est par ailleurs artiste vidéaste

Charlotte Simonin, agrégée de lettres modernes, ancienne élève de l'ENS de Fontenay Saint-Cloud, docteur de l'université en littérature française, enseigne en français-philosophie en CPGE scientifiques et littéraires au Lycée Poincaré de Nancy.

Simon-Alexandre Zavadil, agrégé et docteur en philosophie, est professeur en classes préparatoire au lycée Champollion à Grenoble et auteurs de nombreux articles et ouvrages.